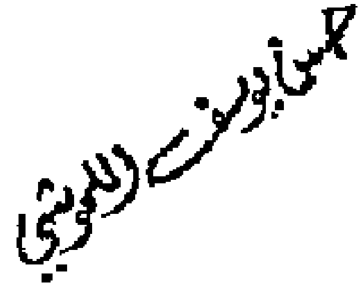
المشي في الطين

أحمد الفيتوري

مجلس الثقافة العام

الـمـنـسي فـي الطـيــن



المنسي في الطين

أحمد الفيتوري

الناشر
مجلس الثقافة العام

اسم الكتاب	المنسي في الطين
اسم المؤلف	أحمد الفيتوري
سنة النشر	2010 م
رقم الإيداع	290 / 2008 م (دار الكتب الوطنية)
الترقيم الدولي	4 - 825 - 38 - 9959 - 978

تصميم الغلاف	علي العباني
لوحة الغلاف	جلال عثمان
التنفيذ الفني	دار قباء الحديثة - القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca

التليسي تراجيديا الحداثة !

« إن الكاتب الأصيل هو الذي يسبح ضد التيارات السائدة في عصره »

أندريه جيد

يبدو أنه من الضروري، عند قراءة التليسي، أن ننظر فيها إلى الاختلاف؛ باعتباره هو الوحدة، فهو ليس كاتبا وحسب، ولكنه الكاتب الفرد الذي يحمل تناقضات ثقافية وليدة أو معنى مغايرًا لثقافة ذات تراث طويل؛ مغايرًا بحكم كونه يمثل إشكال الاختلاف، حيث لا ذات نهائية له، إنه ذات تشكل وإشكال.

كاتب يمحو ما يخط ويعمل داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة كمفارقه أدبية داخل العملية الإبداعية التي ينجزها، يحتوى الكلاسيكي ويضمه إليه، في حين ينزع إلى تحطيمه من داخله، فالباحث فيه باحث عن « الفن الذي يسبق في وقتنا الراهن النظرية، فالنظريات القديمة فقدت تأثيرها نهائيا، حتى الناس الذين تربوا على هذه الأفكار والنظريات ما عادوا يكترثون بها، بل أصبحوا يهتمون بخليط عجيب من الأفكار القديمة والجديدة ».

هكذا الكاتب في التليسي يؤكد على أهمية ما ينقذ، ولا يبشر بشيء حتى وهو يحتفي بالجديد؛ احتفاء المختلف حيث « الاختلاف كحركة نقدية وليس حركة استبدالية، وهو لهذا ينهض في علاقة صراعية، نقيضة ينهض من موقع في علاقات التعبير، ينهض في الممارسة على حد صراعي، به تتحدد مواقع النظر التي منها يكون النطق ومنها يكون القول ».

وما انشغاله بالموضوع إلا لاشتغاله بكشف وتحطيم زيف الموضوعية، لهذا يجنح إلى اعتبار رحلته عبر الكلمات « زائد ناقص »، وفي الوقت الذي يكشف فيه عن أهمية القصة كجنس شعري يصدر بيانا عن موت الشعر، إن الفنان عنده و فيه " لابد أن يختلف مع عصره أو مع العقائد العامة أو مع نفسه، فمأساة الفنان أن يكون حرا؛ لأن الفن لا يخضع لقيود ".

يبدو التليسي تراجيدي الحداثة حيث ينفى عن الحداثة السلطة ، ويبدو

عقلانيا بالقدر الذي يعلن فيه أن لا سلطان للعقل، إنه أستاذ مجد في طرح الأسئلة والتشكك في البديهيات.

يشك في هذه الحداثة التي جعلت : « القصيدة في كثير من الأحيان عملية رياضة حسابية معقدة »، أو كما يكتب: « لم أؤمن في يوم من الأيام، بخرافة القديم والجديد، ولكني أحب لنفسي ولكل أحد أن يؤمن أن الجديد في الشعر جديد في كل زمان ومكان »، وسؤاله الفلسفي الأساسي « إذا كانت فكرة الناس عنى لا تطابق الفكرة التي أحملها عن نفسي ... فأين هي الحقيقة ؟ ».. ولعل هذا دافعه الأساسي للاهتمام بإبداع الإيطالي الجنوبي لويجى برانديللو. إن الحداثة عند التليسي لا زمنية، والحقيقة لا وجود لها؛ فالجمال مستغنى بنفسه، والكاتب فيه يكمن بين خراب وبين ولادة جديدة.

في دراسته: " الشابي وجبران " الصادرة في عام 1955، و" شاعر الوطن " الصادرة في عام 1965م، يكمن الكاتب بين القوسين لا كمنحرف ولا كمبشر، لا هدم ولا بناء فهو يقوم بتحليل الشعرية دون أن يعيد تركيبها، إنه يفكك القصيدة ليبقى الشعر " موت الشعر 1951 - القصيدة لوحة خيش 1972 "، ويخلص إلى أن « آفة الشعر في شعرائه المحترفين أولئك الذين يريدون أن يعرفوا بصفة الشعر مدى الحياة، والشعر في حقيقته لحظات نادرة في حياة الإنسان، وأن الناقد الذي يتناول الشعرية يجنح إلى « تفسيرها بالظروف الاجتماعية والبيئية ويغفل الحديث إغفالا تاما عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها »، ولهذا يأصل التليسي الشعرية بأن « شاعرا كدانتي لا يعيش في النفس إلا ببعض الكلمات السائرة والومضات الخاطفة التي تتألق من حين إلى آخر في عالمه الذي بولغ في تقدير قيمته الشعرية. وهو بناء معماري من عمل العقل الواعي الذي يصير رائعًا بالقدرة على الخيال الصناعي التركيبي، وأما الفلتات الوجدانية فلا نكاد نحسها إلا في حالات قليلة خاطفة، وما سوى ذلك فسياسة ولاهوت وتاريخ وميثالوجيا ».

إن الشعر عند التليسي خطف بين الخراب والولادة، ولهذا فإنه البـــرق الذي يتبدد في ركام القول، فالشعرية انزياح القول، ويقـــدم كنمـــوذج لـــذلك قصيدة لشاعره الإيطالي أونغرتى هي قصيدة ذات عنوان وتاريخ تتكون من كلمتين فقط، نعم جملة تتكون من كلمتين فقط أو كما يقول :

أستضئ

باللانهائي

يؤصل لكن لينفى المرجعية أي مرجعية كانت؛ سوى مرجعية الذات أو الآخر. فيبدأ دراسته بالبحث عن قصيدة البيت الواحد مؤكدا أن : الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد، كما في المثال الذي يقدمه؛ قصيدة المئذنـــة للشاعر أدونيس :

بكت المئذنة

حين جاء الغريب

اشتراها

وبنى فوقها مدخنة

يؤصل الحداثة بلا زمانيتها حيث الشعر ومضة، وأن لا وجود لحقيقة. إنه يواجه المطلق بمطلق ينقضه ثم يقوم بتحطيم مطلقه هذا، فهـــو يواجـــه ســـلطة الحداثة بالشعر، الشعر الومضة فأي اللانهائي هذا الذي به يستضيء التليسي ؟

سأستعير إجابة عن السؤال، إجابة أوردها التليسي في كتابه " رحلـــة عبر الكلمات "؛ وقد قالها أونغرتى: « إنني متعطش إلى لون الصحراء لأنه لون متغير متعدد ولكنه في نفس الوقت ثابت وغير حقيقي ».

لماذا هذه الإطالة وأنا أزمع الكتابة عن ديوان خليفة محمـــد التليـــسي الذي صدر؛ نهاية العام 1989م ؟، لأن الكاتب التليسي فـــي هـــذا الـــديوان

متغير متعدد حيث هو الشاعر، ويلبس رداء القصيدة الكلاسيكي، ويضم الكتاب قصائد عدة دون تواريخ، رغم أن المرء قادر على تبين الفارق الزمني الطويل بين القصيد والقصيد، كما تنبه لذلك الأستاذ محمد الصالح الجابري الذي كتب مقدمته، وكأنه يوحى بأنه دخل وادي عبقر في التو أو في اللازمان، أو أنه قناع إله يفيض بوجهه، (وجوهه)، على من يشاء؛ ويقول :

لا يملك الدوح العظيم ظلاله

قدر المواهب أن تفيض مشاربا

الشعر تعزية السماء لشاعر

تعدت به الأفعال عن غاياته

ما الذي يريد أن يخفيه القول عنا ؟ هل يريد أن يخفى الشعر ؟ أم أن الشاعر أراد أن يخفى القول فأخفى الشعر ؟، يقول:

كل وجه وراءه ألف وجه،

ألف حال،

وعالم ليس ينفد.

إن قصيدة الديوان، قصيدة واحدة مسهبة، مكررة المفردات، قصيدة بوح بيت القصيد فيها:

أخفت مشاعرها وراء نقاب

وتحجبت عنى بألف حجاب

إن البوح بوح كتوم، فجاءت التراكيب مستعارة كأنها باروكة القاضي في المحاكم الإنجليزية، وأنا استعمل التشبيه للدعابة لأنه يحيلني إلى بيت في الديوان:

جوزة الهند جداران وأغلفة

وقد تألق خلف القشرة الثمر

وفي بيت آخر تم التقاط هذه الصورة من الشارع مثلما تلتقط المعـــاني أو كما يقال نقاد:

من بعد ما عصف الثليج بتالدى

جاءت تناوشني وتوقد خامدي

هكذا يبدو هذا البيت حالة جاهزة تلبس قناعا مرسوما، واللغة منسوجة ومقاسة وخامدة حيث لم تحمل المفردة مفارقة شعرية تصور حالة مفارقـــة، لكن في بيت آخر مفرد ومتفرد سنجد هذا الاصطراع وهذا التفارق؛ إنه بيت القصيدة، قصيدة البيت الواحد، وليس بيت قصيد كما البيت السابق:

تتلاطم الأمواج بين غدائر

هوج، ونهد لا يطيق قرار

أي تفجر حسي هذا، وأي علاقة بين الحركة في الصورة والحركة في المفردة واللا قرار الذي يشمل الحالة الشعرية المهتاجة ؟ :

أمواج / تلاطم / غدائر / هوج

غدائر / هوج / نهد / لا يطيق

قرار.

وفي بيت آخر من قصيدة الجنية:

وكم تمنيت

وكم طارت

وكم جهمت

وكم تولت بلا ألف يحاذيها.

الحالة الشعرية صورة مس من الجن كما مس الجن جبران في مواكبه. ومن هذا مثل قوله:

متفرد بالحلم

منفرد

وحدي

فلا جمع ولا نفر

هكذا يتمارى الشاعر دون مرايا، منفــرد وحيــد دون ذات تــستدعى الآخر، منفرد دون جمع يستدعى الفرد، الفرد اللانهائي:

فرد / حلم

انفراد / وحدة

لا جمع / لا نفر

حالم / متفرد.

إن الومضة التي يتحدث عنها التليسي كثيرا والتي يفتقدها هذا الديوان إلا نادرا هي الشعرية / الحلم المتفرد حيث لا حجب؛ والتي تبدو هنا، في هذا البيت الواحد / القصيدة، منفردة عن القول ومنفردة بالقول. وهو بيــت مــن حيث إنه مغلق ومستغنى بنفسه، وهو قصيدة من حيث إنه اللانهائي.

لقد قرأت التليسي مرات عدة، وكتبت التليسي مرة وهذه مرة. وقرأت الديوان وعدت لقراءة ما كتبه فوجدت: أن الكاتب مهجوس بالسيرة الذاتيــة ووجدت أن ثمة علاقة بين الديوان والهاجس الذي وجدت، وأن مسألة إبعــاد

العقل عن الشعرية تشغل التليسي عن الشعر ذاته، وهكذا الديوان سيرة قلب التليسي الذي يعالج مسائله العقلية بعاطفة جياشة، فالعطف والتعاطف بيان حداثته حين تغيب الحداثة، وتبقى سلطتها، عن الشعر الكلاسيكي/ الرومانسي، وكل الأسماء التي يطلقها الشعراء المشتغلون بقضايا الشعر عن الشعر، إنه بيان لحداثة ترثى الشعراء وتمدح الشعر وتعلن موت النظريات وخلود الشعر.

تبقى ملاحظة هامشية أن التليسي يعيب على العقاد أنه كتب سيرة عقلية حين أراد أن يكتب سيرته الذاتية (أنا) في حين أن السيرة الذاتية بوح واعتراف، لكن يأتي هذا العيب كحالة وحيدة يشابه فيها التليسي أستاذه العقاد الذي تعلم كيف ينقضه ويختلف معه وهو المختلف، واختم هذا بآخر ما جاء في " ديوان محمد خليفة التليسي ":

ليس المهم بأن تكون أخيرهم

في السبق عند بداية الأقران

إن المهم بأن تكون رئيسهم

في السبق عند نهاية البرهان.

* * * *

المحروق المنسي في جوف الطين !

(1)

كنت بالجبل الغربي بوابة جهنم كما أحببت أن أداعب صديقي الشاعر الجيلاني طريبشان الذي أقام هناك منذ عودته من منفاه الاختياري في بغداد و حتى ساعة رحيله، في « فساطو » المدينة التي ولد فيها شاعر الوطن الليبي أحمد رفيق المهدوي المحتفي بمئوية مولده 1998م.

أهديت ورقتي البحثية المشارك بها في تلكم المناسبة لروح الشاعر الصديق سعيد المحروق وإلى جيلاني طريبشان الحاضر آنذاك.

المحروق كما طريبشان من جيل ما بعد الرواد؛ رواد الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة الذين جلهم ماركسيون أممون، لهذا لم يخطر في البال أن سعيد المحروق صديقي أمازيغي أو « بربري » ـ الاسم الذي لا يحبون أن يعرفوا به – كتبت عن المحروق، عن شعره وعن جمعه لحكايات ليبية، وكان يكتب بعربية فصيحة تلكم الحكايات الشفهية كما كل كتاباته. وافتح قوسا لأشير إلى أني لا أعتقد أن هناك لغة مثل العربية من ساهم في تطويرها وتجويدها الاثنيات التي عاشت في كنف الحضارة العربية الإسلامية.

على أي حال فور انتهاء الجلسة الأولى من ملتقى مئوية رفيق حتى وجدت ثلة من الشباب يحتفي بي، استضافني سعيد المحروق ميتا كما كان يستضيفني حيا، فإن إهداء ورقتي البحثية إلى روحه كان وراء هذا احتفاء من قبل جماعة تكن ما تكن للمحروق باعتباره الابن الضال الذي هجر لغته الامازغية للغة العرب.

هكذا وجدت سعيد المحروق ابنا ضالا دائما حيا وميتا، وسعدت بصداقتي لابن كهذا، الذي اعتبرته السلطة السياسية والاجتماعية والاثنية ضالا ومن المغضوب عليهم.

عقب خروجي من السجن مباشرة زارنا الشاعر محمد عفيفـي مطـر وكنا معا في فندق أجنحة الشاطئ بطرابلس الغرب حين طلبنا لمقابلة شخص في انتظارنا في سيارة خارج الفندق و لا يـستطيع الحركـة، هـو سـعيد المحروق، المصاب بشلل في النصف السفلى من أثر حادث سيارة، من جاء مرحبا بنا، في اتقاده وحيويته لم نلتفت لمصابه الذي تجاوز العقد من الزمان.

هذا بعض ممن هو السعيد؛ المحروق، المنسي، في جوف الطين.

(2)

« أتعلمون أن استخراج الراديوم وكتابة قصيدة سواء بسواء .. يفترض إن الشاعر اكتفى بذلك، غير أنه مثل معلم صبيان سـرعان مـا لـزم نفـسه بالشرح: « يكدح المرء سنة ليحصل على غرام واحد من المعدن، ومن أجـل كلمة واحدة يقلب المرء ألف طن من معدن الكلام ». كان هذا مفتاح الـشاعر الفلسطيني معين بسيسو لدراسة الشعر الليبي في كتابه « عطر الأرض والناس في الشعر الليبي »، الذي نشره في الستينات عن دار نشر ليبية ـ دار الميدان ـ هذه الدار التي لم تنشر غير هذا الكتاب؛ الكتاب الذي أنكره معين بسيـسو بعد ذلك وحتى يومنا هذا وإن لم ينس هذا المفتاح الذي عاد وفتح به كتابا آخر عن ليبيا هو " كتاب الأرض " !.

إنه كلام جميل على أي حال، ولابد لمن يقرا سعيد المحروق أن يكون مدخله للقراءة هذا التأكيد على أن البحث عن كلمة مثلـه مثـل اسـتخراج الراديوم، لأن سعيد المحروق الباحث عن قطرة ماء في عوسج الـصحراء، الممحص الذي يتقلب كثيرا في صحراء الكلام لينحت كلمة، الذي يقلب كـل الأسفار ليستقر على اصطلاح، الذي تحرقه كل اللحظات ليمسك باللحظـة، ولعل انشغال المحروق بمشكل اللغة بدأ، ثم الانشغال بـالموروث الـشفهي،

ومن ثم العناية المضطردة بمشكل الزمن الحضاري؛ قد كان مرده هذا الإرهاق الذي يعانيه كابن لثقافة شفهية المكونة لذاكرة حافظة واختزالية، ثم ثقافته المكتوبة بما تحمله من وهن وعجز عن التحقق. وقد كتب مقالة نشرت في السبعينات بجريدة الأسبوع الثقافي بعنوان « اللحظة الحجرية » تختزل مفهومه للزمن الحضاري باعتباره الزمن الذي يستمد زمنيته من الحجر؛ الحجر قادر على مصارعة الزمن المطلق وقادر أن يستمد منه شيئًا من رحيق الديمومة، وأن هذا الرحيق سيكون زادًا لمن حفر واجتهد، فكأن الزمن الحضاري مدسوس في غياهب الزمن، وكأن لكل زمن حجر رشيد تستنطقه الحضارة الناهضة الغالبة. لهذا فإن جبرين حين كان دليل لوت مكتشف رسومات تاسيلي؛ كان دليل طريق يفتقد الطريقة ويفتقد معنى ما يدل عليه، حضارته الكامنة في الحجر ليست حضارته، بل هي حضارة من يستنطقها؛ "لوت "هو من أنطق التمثال، وإن دل عليه جبرين، فإنه دل على أن هذه الأرض التي تمتد فيها جذوره، له من حيث الإقامة لا من حيث المعنى.

وحين جمع المحروق الخراريف أراد تثبيت الزمن، التدوين هنا ليس إحياء، ولكنه تشخيص يستدعى التأمل، فالخرافة الشفهية تكثيف للزمن، والبنية السردية بنية الحياة القابلة للبقاء كما الحجر، فالروايات الشفهية روايات مجددة لحلاوة الروح التي تندس من لسان للسان ومن ذاكرة لذاكرة، وكل راوٍ مؤول وكل شغل أركيولوجي هو تأويل لتأويل كامن في الرواية ومن مخيلة الراوي الأخير، والمدون هو هذا الأخير.

كأن المحروق محارب الزوال الذي ينهب لقمته من فم الذئب حيث زمن الشفهي قد ولى وزمن التدوين محو لزمن الشفاه يجبُّ ما قبله، لكن المحروق لم يسعفه الزمن ولم يتخذ من تدوين الخراف شغلا؛ لقد ضرب في كل فج وضربه كل فج عميق.

سعيد المحروق اللحظة الحجرية، الذي يقلب الحجر، حجر الصحراء

كله ليحصل على وجه أكلته الشمس القائظة، أمنا في ساعات غضبها التي لا حد لها في الصحراء الكبرى، صحارى ذواتنا.

سعيد المحروق يتقلب على لسعات حيات، حياة هذه الصحراء يمسك بحكاية صغيرة بددتها الشفهية، طارت من شفاه لم تسمعها آذن ولا عين رأت.

إنه المستخرج لبواطن الكلم، الكادح لسنوات ليحصل لنا على (ال..) هاته الـ (ال) التي سقطت من لغة أجداده، (ال..) هذه التي تتكره هي (ال) التي تكتم أصواتنا. هذا الشفهي هو الشاعر الذي يبغض فصاحته وينحاز للسانه، فصاحته اللحن الذي لا يروم والقواعد التي أقعدته ..

وقال : إن القول، أساسا، مكذوب ».

وقال : « يستعصى عني تكييف الشفتين

ما بين

البين ».

وقال :

« الفتحة، مثلا، ترهقني

والضمة، والكسرة والتنوين ».

إن سعيد المحروق يحترق بتفاصيل الكلام، بكلام الكلام، بكلام ال ... لهذا يبدو ضاجا في صمته، صاخبا في سكونه ويبدو شاعر الركن القصي، شاعر اللحظة الهاربة والوقت الهباء واللغة التي لا لغة لها، شاعر (بروست) الباحث عن الزمن الضائع، الزمن الذي لا يعد بالإلف عام، شاعر اللحظة السرمدية، اللوحة التي تتقافز في مكانها في قلق صحارى تاسيلي وقلق ثيران لوحاتها:

« فأنا أخشى أن يتنصتني الناس أفكر جديا
أو أعبس جديا
أو أضحك جديا
ويضايقني بقايا نعاسة.
أو يفضحني
حب،
أو رعب أو
إحساس
الحاصل: أخشى أن أفرد عن قطعان الناس ».

وكان طرفة بن العبد قد أفرد وصلب، وهو الذي لم يقل بعد ما يرغب وما يجب أن يقال، وهو الذي جعل ناقته تخب في وجداننا القرون، القرون.. الحاصل ما لعلاقة ما بين الحاصل هذا الحكى الشعبي، أليست لازمة الحكاية الشعبية وخلاصة المحكي ؟.

بعد نشر ديوانه الأول " ال " والثاني " أشعار كاتمة " جمع سعيد المحروق حكايا شعبية في كتاب " أصوات منتصف الليل "، وقد اهتم بالأدب الشفهي لأنه شاعر يدرك أهمية هذا الأدب في تكوين تضاريس الذاكرة؛ ذاكرة الشاعر غير المثقوبة. ويمكن أن نتحسس أن البنية الشعرية عند سعيد المحروق ترتكز على الشفهي، سوى كان ذلك في الصورة التي ترتسم حركة السرد الخفية، أو بالإيقاع الشعري في القصيدة الذي يجلجل بأصوات وإيقاعات الحكي، أو في هذه الحوارية بين الذات والذات وبين الذات والآخر، والذات والأشياء، والتي تجعل قصائده قصائد درامية؛ تستعير من الحكاية بنيتها وتتخذ السرد وسيلة للبوح. وإن المحروق متململ من التقعيد الكامن في اللغة وفي

بنية القصيدة العربية؛ حتى تبدو قصيدته نثرية رغم التفعيلة الظاهرة.. « يهتم المحروق بقضية الحداثة الشعرية وقصيدة النثر إنما عمله المشغلي قائم في شكل آخر هو اللغة: « عادة اللغات في الأزمنة الخوفية ؟ ».

ولعل وراء هذا المشكل تيه المحروق الذي هو « المنسي في جوف الطين ».

وقد يأخذه هذا المشكل عن الشعرية، إن حسه وحدسه تائهان في صحراء هذه اللغة / القواعد التي لا حدود لها ولا حد، التي تزور الحس وتنتحل المنطق في مواجهة الحدس.

« .. وإن أشباه الفراشات التي
قد زورت، وانتحلت..
هوية الفراشة الحقة، بالتحوير والتدوير
هي التي أتت
على قوت الفراشات الأثير
وأكلت في هذه الشموع، النور ».

وأحيانا يركن إلى ركن قصي ليمارس « الحياة السرية » بعيدا عن الأذواق الليبية وعن خطيب الجمعة، وفي مثل هذه القصيدة يسجل الشاعر تبرمه من اليومي القمعي والمكرور ويبدو هتافه محض هتاف ..

« بالخلسة من كل التعليقات
علقت، ولكن بالمقلوب ».

وتبدو لغة الديوان، في مثل هذه القصيدة، لغة مختصرة تضغط على الأحرف وتوالد المفردات وانبثاق السجع رغم أن: « عزرائيل يبتكر فنون الموت في صمت ».

ولأن المحروق مشغول بالقول، مشغول بالبوح، مشغول بالإفصاح، فإن الموضوع يكتم أنفاس الذات؛ الذات التي كأنها تستغيث الاستغاثة الأخيرة فتبدو القصيدة جملة واحدة ومقاطع مكررة وصورا مضغوطة وكلاما شفهيا..

أو كما قال: « **كل الذي كتبت، أو شطبت**

لما يفك، بعد، عقدة اللسان ».

وهي جملة اللسان التي تحتضر في الحلق الجاف، وهي جملة حادة وقاسية لا ليونة لها: « **يبهرني الجمال، مثلما يرعبني** ».

والجمالية الشعرية تبدو ليست مشروعة في هذه القصيدة / الحكى

« فاجأني سؤالي الوديع :

- لماذا لا أكتب (بيت شعر) في الذي

حقيقة يعجبني ؟

أجبتني:

جميع هذه الأشياء لا.. تهمني ! ».

الخ. وتضيع هذه التجربة بين الأسئلة الوديعة والأجوبة اللائية: يقظة نومية، أزمنة خوفية.. الخ.

« ومن بعد ما نسوا ... لكنتهم » بدأت لكنة هذه القصيدة هجائية لا تلبس « طاقية الإخفاء » ـ كما يبدو للشاعر ـ ولا تخفي مكشوفا، ولا تعري حقيقة، فالشاعر يظهر هجاء تراجيديا، يهجو اضمحلالا ويكشف تراجيديا هذا الاضمحلال، وتبدو اللغة / لغة القصيدة قناعًا فيه «طواف الشارع كصعود القمة »، وتبدو القصيدة هامشا لشارح ولمتن مشروح.

« **أطنب غير أنني**

غنيت ما قد قلق فلتعريد الرياح »

« معذرة، معذرة، أطلق في العبارة

فاللقط قد

ينحل في السكون أو

ينحل في الإشارة ».

إن شغل الشاعر على المفردة وعلى المشكل الخارجي / الموضوع يشغل الشاعر عن السياق، وعن مستويات الدلالة للمفردة في هذا السياق، ويظهر الإطناب وتبدو المباشرة مفعول التجربة الشعرية العربية الستينية تتجلي في تجربة الشاعر. وتصير القصيدة محمولا لموضوع هي في غنى عنه، خاصة وأن سعيد المحروق نحات بارز وكشاف من نوعية أبي حيان التوحيدي في اللغة والمفردة والفونيم.

وقد جاء تناص المحروق مع الحكى والحكى الشعبي تناصا فاعلا غير أن السياق المنطقي جعل القصيدة محملة بالشرح والتكرار سمتا الحكى البارزتين، وهذا السياق لا يجعل الشاعر يقول نفسه لأنه يبدو مشغولا بالخارج، مشغولا بالدلالة ومشغولا بالاتصال عن القصيدة. ومن هنا جاء قولنا إن القصيدة تعلق الشعرية على القول وأبهام المشكل، فبدأ عالم الشاعر ضيقا إلى حد كاتم الصوت.

الشاعر مشغول بقضيته عن قصيدته، ومشغول بقصيدته عن الشعر، ومبعد للذات هذه الذات، التي تظهر محصورة في عالم ضيق، وتبدو مستبعدة من العالم، عالمها اليومي والشفاف الذي لا شك محمل بالشعرية. إن هذا الاستبعاد القسري استبعاد للصدق وخوف من هذا الصدق ..

« أخاف من الموت سرا ، وحقا..

أخاف من الظل

والموت في اللحظات الظليلة »

فهل يطلق الشاعر سعيد المحروق من عقاله وهو الشاعر المفرد الذي يحتاج لقراءة في سياقه ؟

* * * *

أول تباريح البشتي !

أول عبد الفتاح البشتي قطرة، هكذا غيم هذا الشاعر الذي لم يكتب الشعر بل كان يلعب؛ ولا يكون الإنسان إنسانا إلا حيث يلعب و لا يلعب إلا حين يكون إنسانا ـ أو كما قال شيلر.

فلم يطرح عبد الفتاح البشتي نفسه شاعرا، وإن كان في الحالة الثقافية والإبداعية الليبية في غيهبها وفي محنتها وأينما يتنفس الشعر. هجس بالشعرية نظرة كما هجس كتابة، شغل بالشعر عن الشعر، وإن لم يدون مارس الشعر كالمنشدين القدامى؛ مغنيا مغازلا عاشقا وملموسا بالعشق يلم بالشعر ويأخذه الشعر عن نفسه، لهذا فهو لا يدخل الشعر حين أصدر ديوانه الأول الذي تبعه الثاني، وكذا ما في الجبة إلا الشعر:

تباريح ـ عبد الفتاح البشتي ـ الناشر مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى 2002 م ـ في 79 من القطع الصغير.

استهلال

صارم كالزجاج

هذا الوجه في المرآة

أبحث في حدقة عينيه

عن معنى العمر

عن معنى أن تشتهي

أن تركض.

كالزجاج، ذلك الوجه

الذي تركته في المرآة.

بهذا الاستهلال تتسلل شعرية هذا الشاعر الشغب ضاربة الحائط بنظرة شعرية ما، هي شعرية فصاحة الشعر، دوزنها الشعر الذي اقترف خيانة كل النساء بكل النساء، شعرية تمشى وراء سرابها ولا تتلفت وتنام قريرة عن أولئك النقاد النابغين.

ورغم أن هذه الشعرية تنساب كما هي فإن الريبة شغل الشاعر الذي مازال بحرص يكابد مسألة الشعرية، فليس ثمة مسلمة؛ فالبدهي في هذا البياض الشعري مريب، وكمستريب لا يمنح نفسه لشعرية ما، فما زال الشعر بين، فعنده أن لزوم ما يلزم لا يلزم.

هو في بيان الشعرية ذو ريب، هو في النظرة الشعرية للشعر، في الشعر للشعر، وفي غيره ليس ثمة تيقن ما:

في الجمل التي لم تكتمل /

في الكلمة ما قبل الأخيرة /

في الغموض المغوي /

لكائنات الكلام..

هذه النصوص كما البغتة تتنزل، وإن جاءت قطرة قطرة فكأنها سراب الملهوف، شظايا المرآة التي في الزاوية؛ الزاوية التي خارج الاحتمالات غير احتمال وحيد أنك وحيد في هذه الزاوية الحرجة أو كما قال :

ولتتم قرير العين /

فلن ينالك أذى /

ولن يطالك عنت من أي نوع /

فأنت تكتب شعرا نثريا منثورا ومتناثرا /

ستعيش سعيدا في عزلتك /

مكتفيا بذاتك /

فرحا بما تكتبه من شعر /

ومعك بالطبع، نقادك الحداثيون /

ولكن، ويا للأسف؛ ستعيش وتموت /

ستنشر عشرات الدواوين /

ولكن لن يقرأك أحد / أبدا /

لن يقرأك أحد.

هذا المقطع مرايا السراب التي تلفح الشعرية المكثفة والمضطرمة، فالنص إنشاء في الدلالة ومشغول بما هو في عين الآخر: مرايا السراب التي تجعل من النص نظرة في الشعرية فيكون عريه عريا من الشعر، أو تشظى بين نثر « / ومعك بالطبع » كما هي هذه الجملة الاعتراضية التي تفصح عن مشافهة في النص، تطبع التجربة الشعرية بقلق نظري يمجه الشعر، ويسخط النص بسخط لسان حاله: ما جدوى أن نكتب ما جدوى الكتابة.

فالخواطر نفس شعري ولكنها بعيدة عن الشعرية، والقصيدة النثرية كما كل فن حقيقي ليس مرآة لآخر؛ أو كما يوضح هذا النص:

أحب أن أكون /

كما أشتهي /

أحب أن أكون /

كما تشتهي /

ولكني لا أكون /

إلا كما أكون.

فالتوتر يتضح في النص، غير أن فصاحة النص تفصح عن تلعثم النظرة الشعرية كذلك؛ لهذا تجئ الجملة الشكسبيرية كجملة ملصقة؛ لأنها مرجعية لفكرة مسبقة تقنعت بالشعرية رغم فجاجة نثريتها.

لكن كلما اغتربت نفس الشاعر في الشعر أفصحت عن نفسها، فيكون الشعر دون قناع إيقاع خارجي أو نظرة في الشعرية أو توتر هذه النظرة، فيكون عبد الفتاح البشتي فصيحا شعريا في قصيدته النثرية كما في نص (غربة) هذا :

كمثل نوتي قديم /

أجلس أمام دكان الكروم /

مع بائع البرسيم /

أو سائق اللورى المتقاعد /

أثرثر عن كل شيء /

سوى البحر.

إن الشعرية هذه التي تقبض على روح المفارقة الشعري: الثرثرة مفردة ضاجة، وكذا مفردة البحر، والمفارقة أن هذا الضجيج الذي تسطع به هذه المفردات يؤمي بالخرس، وفي تقابل مع السكون الذي هو فصاحة مفردات: قديم،متقاعد، الخرس حالة شعرية؛ الشاعر في مسروديته الشعرية يصعد حالة المسكوت عنه في النص إلى حالة الفصاحة؛ فالحديث يطال كل شيء دون أن يطال ما نريد الحديث عنه، هذا هو بيان الشعر: أن لا يقول ما يقال، وكذا هذا النص: فصاحة الغربة.

وهكذا نص أقنعة حيث تفصح الشعرية دون تعتعة عن مقال الشعر، دونما زوائد وحواشي وشوائب؛ فالسردية هي الشعرية في هذا النص:

أعبر بوابة السكر /

أدخل في التعتعة /

فأغدو كما قارب /

يتقاذفه الموج /

مفتتحا لعبة الأقنعة.

النص لا يتكئ على الخارج؛ من حيث الدال والمدلول، بل في العلائق الداخلية التي تتكون بين مفرداته، مثل السكر، التعتعة، القارب، الموج؛ لعبة الأقنعة: لعبة الأقنعة هي لغة النص وفصاحته وليس الترميز. وهذه اللغة غنائية في تركيبتها العامة من حيث إنها حديث النفس للنفس، شعرية التمتمة، شعرية منزلتها النفس بتكتم بالغ وبليغ.

وأختار هنا نص حميد، وأفتح قوسا لأقدم سيرة هذا النص، وقبل ذلك أحب أن أشير إلى مسألة نقدية: كثيرا ما تتردد مقولة نقدية بنيوية شهيرة: موت المؤلف، ويختزل في هذه القولة نظرة نقدية معقدة ومدرسية؛ فتكون هذه القولة تعنى بأن النظرة النقدية أو قراءة النص – كما تقول البنيوية – غير معنية البتة بسيرة النص؛ فليس من شغلها أن تعنى بمن كتب النص والزمكان الذي نتج تحت طائلته النص. وهذا الافتراض الذي تختزله القولة يصح لكن ليس في إطلاقه، و إلا لتحول إلى دوغماء تحنط النص وتعزله وتختزله في العلائق اللغوية؛ وتعطى القارئ حرية في أن يصادر النص بتلك المرجعية، وأن يحصره في هذه المرجعية ومنها يتم اختلاق تأويل مفرط، ويتم الانزياح عن النص بالنص الإحصائي

الإيديولوجي المتطرف الذي يصادر على المطلوب انطلاقا من جهوزية تدعى المنهجية، وبهكذا قراءة لا يكون موت المؤلف وحسب بل يكون موت النص، فهذا القارئ يموه عنا لعبته في أنه يجرد النص من نصيته، وفي أنه يذيب النص في كوبه جاعلا منه هيكلا عظميا هشا كما فعل صحب النظرة المضمونية الأشهر.

لهذا وغيره أحب أن أشير أن التعاطف هو مدخل العملية النقدية، وأنها ليست عملية جراحية تبتر وتقص وتولف، فالنظرة النقدية نظرة حميمة لقراءة أي نص.

لذا وغيره أفتح قوسا لسيرة نص « حميد » ـ وعسى أن أكون في هذا أجمع إلى الحميمية مبحث تأريخية النص ـ فـ « حميد » هذا تربطني به وشائج سنوات السجن ورفقة الطريق الصعب كذا حاله مع الشاعر، فإنه خاله رفيق الدرب والمعاناة، وحميد هو المثقف العضوي بالمعنى الغرامشى، فهو القارئ الواسع والعميق الاطلاع، والمحاورة بالتي هي أحسن، كذا هو المشتغل عن نفسه بالآخرين، هم الشغل والمشغول هم الدال والمدلول، هذا الليبي إلى أنه أممي، هذا الاغتراب الذي يضيق عنه الكون، القادم من كوكب ليس من محيطنا الأرضي حتى التراب، فأي نص يلم بهذا المشاع حتى التبدد، من تضيق العبارة عنه، الساكن هذا السكون؛ إمبراطورية الرمل: حميد البشتي الاسم الحركي للحركة ؟

وقد خلت نفسي لست بحاجة لقول هذا الذي قلت وأنه لزوم ما لا يلزم، ولكن النص ـ ككل نص يثير عند كل قارئ قراءة :-

تنؤ بأثقالها الكائنات /

وينوء أصدقائي /

بحمل الذكريات /

والأوزار الصغيرة. /

تعتصر أرواحهم الكآبة /

ووطأة أن يمضوا سدى /

ولكنهم أبدا يكابدون /

يخبئون أسرارا صغيرة /

ويتحصنون بأوهامهم /

تعويذتهم /

التي تدفع عنهم اللوثة /

وترجئ هلاكا محتما /

وأبدا يكابدون؛ /

صارت المكابدة /

المعنى الأصيل / لانكسار ظلالهم /

على أرصفة الوقت.

وهذا هامش أخير وأولى: إن رسام بورتريه الشاعر هو « عبد العزيز الغرابلى رفيق الدرب الذي رحلت عنا روحه في ذات الزنزانة التي جمعتنا سنينا » أو « زيزو » المسمى باسمه هذا النص:

لماذا لا يكون زيزو معي /

لماذا يتبخر هناك /

في هذا الفضاء الفسيح /

لماذا لم يكن معي /

إذا لما كتبت كل هذه المراثي /

و أعددت طاولتي للمسرات.

* * * *

تــأمــل لـصــورة الـغـــزي

إن الشعر يتكون مبدئيا من تشييد « عالم » خاص،
كما يظهر ذلك العالم الخاص لشعب معين
يحيا في فضاء وزمان ويتكلم لغة معينة.

هايديكر

... كان الباحث الدكتور كمال أبوديب يلقى بحثه (اللحظة الشعرية الراهنة)، ويلقى استنتاجاته حول الشعر العربي الراهن، وحين انتهى من إلقائه بدأ حوار الحاضرين مع الباحث. انبرى الشاعر التونسي محمد الغزي متهما الباحث بالقصور لتمركزه، قائلا: إن الباحث ناقش الشعر المشرقي دون أية إشارة لشاعر مغاربي، حينها قاطعه كمال أبوديب قائلا: فرج العشة من ليبيا.

فقاطعه بالتالي محمد الغزى: إنه مشارقي وقاعدته قبرص !!.

كان ذلك في ملتقى الشعر العربي الأول والأخير بالقاهرة أكتوبر 1993م.

فهل للشعرية الراهنة وطن ؟ هل للشاعر تراث ؟ .

[هذه الورقة مهدأة إلى روح الكاتب الليبي عبدالله القويرى،

من قدم لنا الأدب التونسي منذ فترة مبكرة في بلادنا؛ ليبيا.].

يا بلادي يا بلادي

بجهاد وجلاد.

ادفعي كيد الأعادي

والعوادي.

وسلمي، اسلمي،

طول المدى،

إننا نحن الفداء.

هكذا رددت نشيد البلاد الملكي في طفولتي، كما حفظت إرادة الحياة في الصبا من محفوظات المدرسة. ولم أعرف في المرة الأولى أن النشيد الوطني الأول في تاريخها من نظم تونسي، كما عرفت في المرة الثانية أن إرادة الحياة قصيدة تونسية؛ إرادة الحياة المتجلية في صورة انجلاء الليل وانكسار القيد، هذه الصورة الرومانتيكية الصادحة التي تخاطب العين من خلال الأذن، كما سألحظ في الشعرية الرومانتيكية عامة فيما بعد.

وسأحفظ مع أقراني مبكرا، إلى فتاة تونسية؛ قصيدة الشاعر الليبي علي الرقيعي :

الليالي الدافئات التونسية،

لم تقل،

كيف لا تصفو العيون العسلية،

كيف لا تبقي وفية.

وأنا أصلب أشواقي على صدر طفولي

في عشية.

طمعتني بالهوى حتى انتشيت،

خبأت لي بسمة خضراء في هدب صبية.

يا صديقة، كيف بعد اليوم أنسى؟

هل تودين الحقيقة

أه لو يوما معي قلبك نضرت طريقه

من لهيب الشوق في قلبي ومن نور عيوني.

فاعذريني،

واغفري لي يا صديقة؛

إنما يأسرني دفء القلوب الطيبة،

القلوب الشاعرات الأنثوية.

وسيشدني هذا الفيض الغنائي وتأسرني صوره السمعية، التي تستعيد بكارة الصور الأولي ما يتجلى في الطبيعة وترصدها الطفولة المصدرين الأولين للصورة الرومانتيكية، وسيشدني هذا الإسناد لحالات النفس للأشياء؛ والنبع الأول إرادة الحياة، وفيما بعد سوف تؤطّر هذه الصورة في نفسي، من خلال كتاب الشابي وجبران، الذي عقد المقارنة الشهيرة بين الشاعرين، عند حافة الأربعينات من القرن الماضي، الكتاب البيان للشعرية الرومانتيكية في ليبيا للأستاذ خليفة التليسي.

ومن خلال هذه المدرسة سأدرك أن الصورة تركيب ذهني مستقل عن اللغة، التي هي وسيلة تحريك الصورة في الذهن.

وسوف ألاحظ في مرحلة ما بعد إرادة الحياة أن الصورة في الشعرية الرومانتيكية العربية عموما، وكما يمكن ملاحظة ذلك في قصيدة الرقيعي التونسية، تشاهد بوضوح وتسمع خلسة.

كانت نشوة الخيال صورة الحياة التي أرست الملمح الشعري التونسي في الذات، وعرفت منذ ذاك هذه الذات الساخطة على الذات أو هكذا غني الشابي في نفسي. بدأ لي أنها صورة القطيعة والانفصال، فـ " الروح العربية لا تستطيع أن تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية في عمق وتؤدة وسكون."

وبدأ لي وكأن هذه صورة التونسي، حتى تعثرت في النصوص المشحونة بطاقات مكثفة من التراث؛ حين وجدتني أسير الصورة المسعدية التي وكأنها صورة الاتصال التي تحتفي باللغة القومية وتسبر أسرارها. وفي

هكذا تجربة تماهي عندي الشعري والنثري تماهي الذات والموضوع، الدال والمدلول، في حالة مفارقة لا تنمي إلا بنفسها مفردة عن كل نص، وجدت المسعدي تأول الكتابة العربية، كما أول « الصوفي النص القرآني بحيث خلق منه فضاء يتسع لفضاء تجربته، كاشفا عبر ذلك عن حركية هذا النص وغناه الداخلي ».

حدث محمود المسعدي فقال: وليس لطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا، لأنه لا يكون عندي أطرف ممّا ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر. فلتدخل إليه إذا أيها القارئ بأمرك الباطن ولتنشره عليه، و إلا فلتعرض عنه ولتدعه إلى غبار المكاتب والنسيان. هو دعوة إلى إحياء نارك. فإن لم يحيها من رماد، فقد مات وبطل همك منه.

وإذا كان لابد له من جدة وطرافة لتقبل عليه، فاعلم أنه ليس في نظري أطرف من جدة القديم: كنفسك وأحلامك وأساك وحيرتك. ولعل أجد ما فيه بعد قصتك الباطنة، روح أبي هريرة، لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتود أن تنتسب إليك. ولعل ليس شأن الكاتب الجدة والطرافة.. وإنما هو أن يفترق على يده الجوهر عن العرض العارض.

وهكذا أخرجت الصورة من جدة القديم، أو أنها وجود بالقوة ينتسب للوجود بالفعل، كما تنتسب روح أبي هريرة إليك. فالصورة جوهر يفترق عن العارض بفعل الكاتب، أو كما عند بورخيس الصورة مفارقة المضمون. وكأن المسعدي الوجه الآخر للصورة التي تستعيد بكارة الصورة في عمق وتؤدة وسكون، أو كما خيل لي: « اعلم أنك خيال. وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيالا، فالوجود كله خيال في خيال. » أو كما قال ابن عربي.

وفي جدة قديم المسعدي نلمس الصورة التراثية الصوفية في حدث أبو هريرة قال.. من خلال الترميزات المركبة، فالمصطلحات المفردة لا معنى لها دون هذا التوظيف، وفي هذا النص تشكيل نسيجي ينطلق من كون

الشخصية تتلبس بهاجس صوفي يخدم نازع التوحد؛ هذا النازع الذي يشحن صور المسعدي شعريا، ويشحن حداثة النص بالالتباس.

وبدأ لي وكأن هذه صورة التونسي، فأخذت أبحث حتى أكشف عن معية هذا الالتباس، وجدتني في معية الأدب التجريبي ميسم التجربة الإبداعية التونسية وصورتها ورطانة هذه الصورة. وحيث الصورة في وثوقية جازمة عند عز الدين المدني: الصورة الصحيحة للواقع والتقاطها من تغيره الدائم هي؛ في الواقع، عملية جبارة تجري في إبهام في مدارك الخلاق الذهنية. ذلك أن هذه الصورة الملتقطة من الواقع، يختارها الخلاق، بل ينتقيها ويصطفيها بذهنه انتقاء واصطفاء فيهما الكثير من الخيال، والحلم، والرواية، واللاوعي، والحيرة، والاضطراب، والغموض، والوضوح أيضا.. فهنا يكمن سر الخلق عند الكتاب والفنانين والشعراء والمفكرين.. ومن هنا أيضا تبدأ مسيرة فنية يقطعها الخلاق شوطا شوطا لربط علائقه بالكون، فيكون ذلك الربط بمثابة " الحلول" عند المتصوفة.

وبدا لي وكأن هذه صورة التونسي؛ الصورة صورة الذات، الصورة في جدة القديم، الصورة في الواقع. ومثلث الصورة هذا قائم الزاوية يتجلى في كلية النص فهو بمثابة صورة الحلول عند المتصوفة.

والتصوف ـ كما هو معلوم ـ مذهب في الحياة يقوم على دعامة عقدية مفادها أن الوجود ما هو إلا تجل للذات الإلهية، وكل الموجودات، وإن اختلفت، فأصلها واحد، ودعامة سلوكية تقوم على مجاهدة يسلكها المريد في رحلته نحو الذات العلية، ويتقلب أثناءها ضمن أحوال ومقامات بينهما علاقة جدلية. ويقول كوربان: الخلق هو أساسا تجل.

وإذا كان هذا هو التصوف، فإن الصورة « ابتكار فكري محض. لا يمكن أن تنشأ من التشبيه، بل تنشأ من التقريب بين واقعين متباعدين قليلا أو

كثيرا. بقدر ما تكون علاقات هذين الواقعين بعيدة وصحيحة، تكون الصورة قوية، وتتمتع بطاقة انفعالية وواقعية شعرية.

هكذا تبدو الصورة الشعرية وليدة الحدس والذوق، وهما الأساس في النظام المعرفي عند المتصوفة؛ على الأخص عند ابن عربي، وفي المتن الشعري التونسي تتخذ الصورة الصوفية مكانة مبرزة تكشف عن الغائب وتظهر اللامرئي وتجسد الروح، فهي صورة الروح الملهمة والملهمة معا، فيها ابتكار يقرب بين واقعين متباعدين، فيها جدلية الاتصال والانفصال، فيها الماء والنار، فيها الإشارة والإيماء، فيها نسغ الزيتونة كما فيها نارها.

صوفية توحد بين الحلم والواقع، وهي في ذلك، تؤالف بين الأطراف المتناقضة. الليل مثلا، لا يعود نقيضا للنهار، وإنما يصبح تكملة له، أو وجهه الآخر، ومن الموت تطلع إرادة الحياة، ومن الليل تنجلي المعرفة.

سأعيد الكرة وأسأل النفس من أين جاءت هذه الصورة في مخيالى ومن ثمة عقلي؛ الصورة الصوفية في الشعرية التونسية ؟. وأنا أعترف لم أكن متابعا حصيفا لهذه الشعرية، وأن المتن الشعري التونسي الذي اطلعت عليه هو متن مجلة الحياة الثقافية تقريبا منذ عددها الأول، لجانب هذا اطلاعي على بعض الدواوين ومنها ما كتبت عنه في حينها.

لكن قبل أن نذهب بعيدا، فإن اعتباري للصورة الصوفية كصورة شعرية تونسية ليس حكم قيمة و لا أيضا يجمل هذه التجربة العريضة في هذه الصورة، التي هي ملمح من هذه التجربة، وحسبها ذلك.

وأشير هنا إلى ملمح آخر لهذه الصورة التي جاءت من تكون لملمح المكان في ذهني عبر انتشار الطرق الصوفية في الحياة والشارع التونسي، وهيمنة طقس الحضرة في المشهدية البصرية التونسية. ثم هذا الزخم الذي تعنيه القيروان في الذاكرة الشعبية والحياة العربيين، والمدرسة الشعرية

القيروانية ومعاركها الثقافية الشهيرة وما وصلنا من مشاغباتها، لعل هذا جميعا ساهم في تطريز النفس بهذه الصورة لملمح من الشعرية التونسية في النفس.

وفي جانب شخصي آخر كنت متابعا لتجربة الشاعر محمد الغزي مبكرا، هذه التجربة التي جعلت هاجسي الشعري وذائقتي على تماس بالشعرية التونسية، وكثيرا ما استعدت ديوان الغزي؛ المهجوس بالصورة الشعرية الصوفية والمتماس معها ومن يغرف من معينها.

خذ ريشتك الليلة وارسم نجمتك المؤتلقة،

واذهب للنوم،

ستنبت للنجمة أجنحة،

وتغادر في الفجر بياض الورقة.

* * * *

المراجــع والمصــادر

1- أشواق صغيرة، شعر، على محمد الرقيعي، الطبعة الأولــى، يوليــو 1966م، اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب.

2- الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي، الطبعة الرابعة 1978م، الدار العربيــة للكتاب، طرابلس.

3- قال: بو هريرة.. قال : - محمود المسعدي ـ طبعة آفاق عربية (55)، يوليو 2002م ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة .

4- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، الطبعــة الأولــى، المركــز الثقافي العربي، المغرب.

5- الأدب التجريبي، عزا لدين المدني، الطبعة الأولى 1972م، الشركة التونــسية للتوزيع، تونس.

6- الصوفية والسريالية، أدونيس، الطبعة الثانية 1995م، دار الساقي، بيروت.

7- الشعر والصوفية، كولن ولسون، ترجمة عمر الــديراوي أبوحجلــة، الطبعــة الأولي أكتوبر 1972م، دار الآداب، بيروت.

8- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، الدكتور كامل حسن البــصير، الطبعــة الأولى 1987م، المجمع العلمي العراقي، بغداد.

9- الصورة، الحركة أو فلسفة الصورة، جيل دولوز ترجمة حسن عودة، الطبعــة الأولى 1997م، وزارة الثقافة، دمشق.

10- كتاب الماء كتاب الجمر، شعر محمد الغزي، الطبعة الأولى أكتوبر 1982م، ديمتير، تونس.

11- الحياة الثقافية، مجلة، وزارة الثقافة، تونس ، العدد 120، السنة 25، ديسمبر 2000م، بحوث ومتابعات: أثر التراث الصوفي في « كتاب تجليات » لجمال الغيطاني، عمار بوملاّسة.

12- الحياة الثقافية، مجلة، وزارة الثقافة، تونس، العدد 159 السنة 29 نوفمبر 2004م، مقاربات: شعرية الخطاب لدى المسعدي، نزيهة زاغز.

13- الحياة الثقافية، مجلة، وزارة الثقافة، تونس، العدد 160، السنة 29، ديسمبر 2004م، بحوث ومتابعات: جدلية الاتصال والانفصال، قراءة في ديوان كتاب الماء كتاب الجمر لمحمد الغزي.

14- إضاءة، كتاب غير دوري مستقل، العدد 1، يناير 2000م، اللغة والصورة موقفان في الشعر المعاصر في مصر، مجدي توفيق.

15- قصيدة الجنود، في المسألة الشعرية الليبية، أحمد الفيتوري ، الطبعة الأولى 20001م، الدار الجماهيرية، طرابلس الغرب.

* * * *

لــوركـا شُــرفــة فـي ليبيـا

في مئوية شاعر جنة العريف

« إذا أنا مت

فدع شرفتي مفتوحة

الصبي يأكل البرتقال

ومن شرفتي أراه

الحصاد يحصد القمح بمنجله

من شرفتي أسمعه

إذا أنا مت ..

شرفتي مفتوحة .. ».

عرس الفقيه :

عرس محمد الفقيه صالح الشاعر الليبي كان بعيد أيام، بل كان يوم الخميس ليلة الزفة، يوم – وباقصى سرعة وجهد – بامكانه العودة إلى طرابلس، لكن ذلك لا يهم فهو لم يقبل بتلك المهمة الرسمية قبيل عرسه إلا من أجل عيون لوركا (قصر الحمراء.. غرناطة).

جنون لوركا كان قد أصاب الفقيه منذ سنوات أولى من الشعر، حين كان الشاعر الفقيه يفك خط الشعر، كان لوركا يترجم للعربية شذرات، شذرات، وكان الفقيه يشاهد عرس الدم العربي ويشاهد " عرس يرما لوركا " على مسرح الكشاف بطرابلس، كان لوركا يقتحم ذاكرة الشعر الليبي دون استئذان وكان الفقيه يهرول ليلحق بالقطار ليلحق بعرسه، القطار الذي سيقله إلى حبه إلى لوركا، ركب قطار غرناطة حين غادر الوفد الرسمي مدريد متوجها إلى طرابلس، الشاعر يهرول في شوارع غرناطة برفقة زميل جره معه، حين وصل إلى بيت لوركا؛ وجد البيت مغلقا للصيانة حسبما تقول لوحة معلقة على الباب، وحين كان يدور ويلف حوله ومعه القلق والإحباط كان جيران البيت انتبهوا:

ما الذي يريد الغريب ؟

زيارة بيت لوركا !

حينها تقدم عجوز البيت وأدخله: إنه تحت الصيانة، وهذه الفوضى لا تمنع من القول أن لوركا كان يجلس هنا ويكتب على هذا المكتب ومن هذه النافذة يطل على الحمراء .. وعاد الفقيه لليلة عرسه، وبقي الشاعر هناك في بيت لوركا الشاعر الذي كان يعرف جدا أن العدو لا يغدر فكان « عرس الدم ».

حبيب الرقيعي وروح الجيلاني ! :

إن دم لوركا، شعره يمور في الشعر العربي؛ كما يمور الدم العربي في جسد لوركا الغرناطي بسكر وتعتعة، هكذا سيقول الناقد الليبي خليفة التليسي الذي كان موجوعا من أن للوركا شذرات وشذرات في العربية؛ لذا لابد للعربية من لوركا لكي يفيض دمه في المجرى الرئيسي لنهر الشعر العربي.

هذا ما سيقوم به الناقد والمترجم، ولكن قبل ذلك كان لهذا اللوركا مجراه الذي حفره الدم / الشعر في كيان الشاعر الليبي، وكان في كيان شعر علي الرقيعي الذي لم يكن أغنية الشعر الليبي وحسب، ولكنه كان لوركيا أصيلا مات في الثلاثين من عمره وفمه يسيل شعراً مختلطا بدمه في حادث مؤسف، هكذا كانت شرفة لوركا في ليبيا تراجيديا الشعر والفجيعة :

إن تململتم على الأشواق في الليل طويلا

فلتظلوا ساهرين

لا تناموا قبل أن تحضن أحلام الكرى رمش الحبيب

وسدّوه بعد أن يغفوا حبات القلوب

دثروا عينيه في رفق بأستار المحبة

دفئوا بالحب قلبه

هدهدوه بالحكايات وخلوه ينام

في سلام.

أو كما قال الشاعر الليبي جيلاني طريبشان في عزلته، الشرفة الصحراوية:

لن ترى قرطبة

لا الغوطة، لا الحمامات

لا بهو السفراء

لن ترى الأندلس

لن ترى المئذنة

لا الأسد في ساحة الخيلاء

يزاحمهن الغواني

لا النافذة

لن ترى قرطبة

لوركا الليبي :

وبعد فإن الشاعر الذي عاش كابن عريق وعميق لـ « الهمبرا » لـ « البيازين » ولروح الشعر والحلم الأندلسي، هو هذا السر ما جعله يسري، فينا، وهو الغموض كمقتله ما جعله منا وما جعلنا نعلق شعره كتمائم أمهاتنا، ومن هذا ولهذا جاء عمل خليفة التليسي مترجما لحلمنا، مترجما لديوان لوركا شاعرنا بامتياز.

مشيرا الناقد والمترجم خليفة التليسي إلى « التأثير العربي على وجدانه: - لوركا - »، وإلى « تلك الرواسب التراثية العربية التي ظلت في الوجدان الاندلسي المعاصر »، ثم يشير إلى زهو الشاعر بانتمائه إلى الثقافة الأندلسية وفخره « بمملكة غرناطة » وكان حين يرحل من مدريد، عائدا إلى غرناطة مسقط رأسه، يقول لأصدقائه: « انه ذاهب إلى بلاد العرب » إلى « مملكة غرناطة »، وهو كذلك يشير؛ أي التليسي، في تقدمته لترجمته لكتاب دراسات نقدية حول لوركا إلى بحثين هامين: اللذين تناول فيهما

الباحثان قضية الموت عند لوركا وصلتها بفكرة الموت في التراث الإسلامي، في إشارات خاطفة ولكن ذكية، تحتاج إلى المزيد من الغوص في الموضوع والتعمق وسحب كل خيوط مصادره.

ثم يشير إلى البحث: الذي تناول قضية الألوان لدى لوركا الشاعر المهووس بألوان، وموحيات اللون الأخضر على وجدانه وصلة ذلك بالحضارة الإسلامية، ومكان هذا اللون من رموزها الروحية، وما يزال علم إقليم الأندلس حتى اليوم يعتمد اللونين الأبيض والأخضر، ونتبين من ذلك كيف عني بعض الباحثين المنصفين باستجلاء الأثر العربي في وجدانه وعالمه الشعري.

فهل كان خليفة التليسي يستجلي سر هذه الشرفة التي يطل منها لوركا على الوجدان العربي، وسر لوركا في انه مثل جميع الشعراء تقريبا، كان يحب الحرية والسر: الحرية تمنعه من أن يصنف تصنيفا ضيقا محصورا، والسر يمنعه من الأعين الفضولية، وأن هذا الاستجلاء تجلي الغامض كان ومضة متجسدة من الاستنارة.

يقول بابلو نيرودا : كان نصف ساذج ونصف صعلوك.

يقول سباستيان جاش : كان بشعا بشاعة في جمالها أجمل من الجمال العادي.

يقول سكورنبرج : كان لوركا.

كان لوركا: أقول أنا كاتب هذا.. الذي حين شاهد يرما في مسرح الكشاف بطرابلس مطلع السبعينات، كانت نرجس عطية التونسية والفرقة تونسية، عاد من المسرح مأخوذا بالدم. بدأ وكأن لوركا دمي الذي أقرأه في ترجمات الطاغية عبد الرحمان بدوي، والحالم صلاح عبد الصبور ونادية شعبان، ثم في 25 ـ 6 ـ 96 أهداني الأستاذ خليفة التليسي نفخة منه: لوركا ـ الديوان الكامل ـ الطبعة الأولى 1992 ـ الناشر: الدار العربية

للكتاب ـ جزءان، الأول في 450 صفحة، الثاني في 496 صفحة من القطع المتوسط ومعها لوركا ـ دراسات نقدية حول شعره ومسرحه – الطبعة الأولى 1992 ـ الناشر الدار العربية للكتاب ـ 324 صفحة من القطع المتوسط ــ. هذا كله من ترجمة خليفة محمد التليسي الذي يترجم لأول مرة لوركا الشاعر كاملا للغة العربية، ويضمن كتابه لوحات: من رسم لوركا ولوحات مرسومة للوركا. لن يشير أحد لهذا الجهد؛ بما فيهم أسبانيا، ولا يخجل البعض وهم يستعينون بالكتاب في أعدادهم الخاصة عن « لوركا مئة عام : مئوية لوركا » دون الإشارة إلى المصدر. لكن التليسي لا يهتم بلوركا ـ الذي هو عنده يرتفع نصبا تذكاريا شامخا لا يمكن للبصر أن يعدوه أو يتخطاه " – لغير ذلك.

ولنا نحن العرب أكثر من صلة تشدنا إليه، وإلى إبداعه الجميل.. وعسى أن يكون هذا الجهد بكامله، ترجمة شعره، وهذه الدراسة النقدية، تحية تقدير لشعرية تتسع دوائر إشعاعها العالمي اليوم.

فمن هو هذا الـ « لوركا » الذي له شرفة في القلب الليبي: « من العجيب، ومن المظاهر ذات الدلالة أيضا، أن نجد أنه حتى الآن من الصعوبة بمكان أن نرى لوركا بوضوح، وأن نحلل شخصيته ومعاني ومضامين أعمله الإبداعية »، حتى الصور التي بقيت له ذات نوعية باهتة: أو كما قال مانويل دوران في ترجمة لخليفة التليسي التي قرأتها لكم وللوركا في عيد ميلاده المئة، ولد هو شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي في نفس العام. فما أضيق العالم، ما أوسع الشعر.

من أشعار لوركا

ترجمة: خليفة التليسي

غرناطة

من غرفتي
أصغي إلى النافورة
وإصبع من العريشة
وشعاع من الشمس
يشيران إلى مكان قلبي
وفي رياح أغسطس
ترحل الغيوم
وأنا أحلم
بأن لا أحلم في النافورة.

منظر عام
الغابة المنقبضة كلها
عنكبوت ضخم
تنسج شبكة صوتية
للأمل
والعذراء المسكينة الطاهرة
التي تتغذى
بالنظرات والتنهدات.

عودة

قتيل السماء

وبين الصيغ التي تتجه نحو الثعبان

والصيغ التي تبحث عن البللور

أترك لشعري أن ينمو.

ومع شجرة المبتورين التي لا تتغنى

والطفل بوجهه الناصع البياض

ومع الحيوانات الصغيرة المقطوعة الرأس

والمياه البالية للأقدام الجافة

ومع كل ما هو إعياء أصم وأبكم

و فرشة غارقة في المبرة

وضد وجهي المتغير كل يوم

أنا.. قتيل السماء !

فجر نيويورك

لفجر بنيويورك

أربعة أعمدة من الوحل

وإعصار من الحمائم الزنجية

التي تتبلل في المياه العفنة

فجر نيويورك يئن

فوق المدارج الهائلة

باحثا بين الأشواك

عن الجذر الدرني للوعة المرسومة
والفجر يأتي ولا أحد يتنفسه
ذلك لأنه ليس هناك غد ولا أمل ممكن
وأحيانا تجتاز أسراب النقود الغاضبة
فتبتلع الأطفال المشردين
والأوائل الذين يخرجون تعي عظامهم
بأن ليس هناك فردوس ولا غراميات طبيعية
يعلمون أنهم راحلون في وحل
الإعداد والقوانين
وفي عرق غير مثمر
والنور هنا مدفون بسلاسل وضجيج
في تحد فاجر من العلم الذي جذور له
وفي الضواحي ثمة أقوام تترنح ناعسة
كأنها خرجت لتوها من طوفان الدم.

ريح
الريح
مثقلة بأقواس قزح
تحطم مراياها
على الأغصان.

* * * *

حربستان .. عشق آباد

لم تكن بلاد الأفغان غريبة، ولم تكن مرة ليست في البال، فلم يكن ممر خيبر غير خيط من خيوط طريق الحرير. وأما العروة الوثقي في نهضتنا العربية، فقد كان مفتتحها جمال الدين الأفغاني تلك الشخصية الواضحة في غموضها.

وأما في ختام القرن العشريني، قرننا الذي انصرم وهو قرن القرون، فقد كانت أفغانستان: حربستان القرن؛ أكثر حروب القرن غموضا وشراسة والبلاء الذي بلينا به ليأخذنا عما ابتلينا به من حروب مستعرة في الشرق الأوسط كما يسموننا في إعلام العالم، نحن العرب الذين فقسوا في زمن الحروب التي تتسلسل بلغة إنجليزية فصيحة.

لكن رغم أن هذه البلاد القصية الجغرافية، الدانية التاريخ، وهي بر الحرب هي بوابة الفتح في اصطلاح المصطلحين على أنها بر الإسلام وأن ما عداها بر كفر، فإن حربستان هذه بلد طريق الحرير، الحرير الأسود في عصرنا، والزخم والتنوع والتعدد.

وفي السبعينات من القرن العشرين كان أحد زعمائها مبدعا روائيا؛ « نور طراقي » الذي سحلته مناطحات كبرى كان مسرحها الوطن الذي قدر له أن يكون موطنه.

هكذا هي البلاد التي تدفع ثمنا غاليا من أجل الخروج من بوتقة التاريخ الجغرافي: عبقرية المكان العقدة. والذي جعل منها بلد الحقيقة التي هي: أن أعظم اختراع على الكرة هو الإنسان كان و لا يزال، وأن تكنولوجيا القتل واحدة منذ اكتشاف الحجر واختراع المدية إلى ما وصلته هذه التكنولوجيات من تعقيد؛ فالموت واحد و لا لون له، كما أن العقل البشري واحد و لا لون. إذا أفغانستان ليست اختراعا حديثا، كما أن الاهتمام بهذا البلد هو من فعل الطبيعة، كما هو من فعل ابن الطبيعة المجد؛ الإنسان هذا الاختراع الذي

يحلو للبعض، وفي هذا مكمن لا عقلانيتهم، أن يستبعده من حساباته.

أفغانستان بلد إنسان :

هذه الحقيقة أول الحقائق المستبعدة عند كل تحليل دوغمائي الطابع، بغض النظر عن المرجعية وكذا القدرات الذهنية والمادية لهذا المحلل.

ومن جملة الاستبعادات التي حصلت؛ حصلت من القوى التي سيطرت على مقدرات الأمور في كابول، استبعاد الوجدان فقد تمت محاولات لمحاصرة وجدان شعب، هذا الشعب الذي عمل على خصي ذاكرته، وعلى إخراجه من التاريخ.

هذا الوجدان المفعم بالحياة، السافر في وجه كل الحجب الأصولية الإسلامية ـ التي تستمد حججها من أوصولية الرومانتيكية الغربية، والأصولية الأمريكية العنصرية التي تستمد جذورها من نفس النبع؛ وهي عصبوية إقصائية تشييء الذات وترهنها لمتعال عصبوي إكراهي ويمقت كل اختلاف.

اللاندى علم أفغاني :

ولأن الطبيعة سافرة فإن الأنوثة سافرة، والأنوثة ليست اجتماعية، فالكائن الأنثى تتخلق فيه الطبيعة وتسفر عن نفسها وتهتك بذلك كل حجاب، لهذا فإن نفس الأنثى البشرية سافرة. ولأن الطبيعة فصيحة فإنها مقتضبة ومكثفة وكذا الأنوثة التي تبتدي فصاحتها في الثدي الناهد الذي ينغرس في الفضاء وفي الحيز.

وبين الأنوثة، عند البشر، والشعر وشائج؛ فالمجتمعات الإنسانية الأولى شاعرها امرأة كذا في مجتمع الطوارق مثلا، والشعر هنا هو ما ينساب في النفس ومنها دون محددات ودون ما نظرات العيار الشعري، وفي مجتمع

الطوارق المجتمع الأمومي الشعر مرتبط قوله بالمرأة، فكما أن السلطة تستمد من مرجعية الأم، فإن الشعر وجدان الأمة تقوله المرأة، ويمكن تأويل ذلك بأن مملكة المخيلة أنثوية الطابع حيث إن المرأة هي الخالق وكل خلق هو أنثوي، وإذا كانت الأنوثة الخفاء فإن هذا الخفاء يتجلى شعرا، الشعر أغنية الغموض المرموز له بالحياة حاضنة الزوال. وهذا حاصل ـ أيضا ـ في الكثير من المجتمعات الأفريقية وغيرها من شعوب عريقة كما كشفت الانثربولوجيا.

وهكذا جاءت شعرية المرأة الأفغانية التي يسمى شعرها (اللاندى)، والكلمة أو المصطلح يعني الموجز. وهذا الشعر يشبه في تقديري، إلى حد كبير، نوعًا من الشعر عند البادية الليبية يعرف بأغنية « العلم » [أغنية العلم تعتمد على بيت واحد يعبر عن اللحظة الشعرية بكل أبعادها وهو قصيدة الشاعر ومقصده دون زيادة و لا نقصان. وهو بهذا يقدم بهذا التكثيف والتركيز دليلا على تحكم هذا المفهوم الفطري للشعر الذي لم يفسده التكلف والتصنع، وإنما يجري سمحا هينا لينا موافقا لطبع الشاعر ولحظته النفسية.] أو كما يقول خليفة التليسي؛ في مقدمته للجزء الأول من روائع الشعر العربي الصادر عن الدار العربية للكتاب، طرابلس. ويغنى « العلم » في إيقاع تتابعي مما يبرز صاحبه وكذا يجيء في جملة واحدة مكثفة، ويدور في الأغلب عن العشق والمعشوق.

أما السافر والتهتكي؛ الأيروتكي من الشعر الشعبي فيدعى في ليبيا ويعرف بالشعر « الخضر » كناية على البناعة والتعري والفحش. ومثل هذه الشعرية تسلط الضوء على الوجه الذي تخفيه معمعة الحروب والتعسف والقهر، والنظرة الأحادية الإقصائية للإنسان أينما كان وكيفما كان.

اللاندى، الموجز، رمان قندهار :

تتغنى المرأة الأفغانية بالشعر، وهي في هذا فصيحة اللسان، حيث

تظهر شعرا عارية فتكشف عن مكنون النفس البشرى، وتختزل المعنى في المعنى الأول الذي حارت كل أيديولوجيا في سبر كنهه، وهو أول ما يكيف كون هذا الكائن إنسانًا؛ الجسد.

ولأن الجسد بحكم الطبيعة مكثف المعنى فإن الشعرية النسائية الأفغانية تركز شعرها كما يتركز حليب النحل أو حليب رمان قندهار، ولعل تشعب البيئة الأفغانية مدعاة للاختزال، وأن المجتمع الأفغاني في تنوعه وفساحة المكان مكانه قد شف حد السكين، وحد أن المعنى فيه فصيح.

أما من مجنون واحد في هذه القرية ؟

سروالي لون النار يحترق على فخذي !! .

واللاندى (الموجز) أشعار مرسلة من بيتين، الأول من تسعة مقاطع والثاني من ثلاثة عشر مقطعًا، لا القوافي فيها إلزامية ولا الوزن، وإن تكن لا تخلو من الإيقاع الداخلي القوي، ترتجلها النساء عند نبع الماء وفي الحقل أو في الحفلات والأعراس. وتنغرس الأشعار الجديرة بالبقاء في الذاكرة الجماعية. الملفت أنه ما من [لانداي] واحدة تغني فيها المرأة الأفغانية الحب أو الوفاء للزوج، كل الحب والوفاء للعشيق، الحاضر أو المنتظر. وفي هذه الأشعار الحسية حد الإباحية، ترى العاشقة إلى ذاتها كائناً من لحم ودم، تمجد جسدها بفخر واعتزاز ولا تتردد في البوح عن رغباتها الأشد حميمية.

في استدعائها الرجل تتحدى وتستفز... على أن هذا الاستدراج للعشيق، على ما فيه من جنون وهوس، لا يحوي أي استسلام، وتدعو المرأة الرجل إلى (لعبة) تمنح دونها القتل، وترفض لعبته في آن، فهذه المتوترة أبداً تمنح الجسد طوعاً لكنها ترفض موازين القوى المفروضة باسم الحب..

يريد عشيقي إبقاء لساني في فمه

لا من أجل اللذة ولكن ليفرض حقوقه الدائمة علي.

وهذه الأشعار هي أشعار نساء البشتون وهم الاثنية الأكثرية في أفغانستان وبناة الدولة الأفغانية الحديثة في القرن الثامن عشر - ودولة حركة طالبان - يتوزعون في وسط البلاد والجنوب ومعظمهم من السنة الحنفيين باستثناء قبيلة توري الشيعية، ويعود الفضل في جمع هذه الأشعار إلى السيد بهاء الدين مجروح، العميد السابق لكلية الآداب في كابول.

غادر بهاء الدين مجروح بلاده احتجاجاً على التدخل العسكري السوفيتي والتحق بالمقاومة الأفغانية دون أن يشارك المجاهدين نظرتهم إلى العالم اغتيل في بيته في بيشاورا، الباكستان، يوم 11 فبراير 1988 عشية عيد ميلاده الستين. وبعد ما قتل بهاء الدين مجروح صدر بالفرنسية ديوان مختارات للانداي الذي جمعه وترجمه بمساعدة الشاعر الفرنسي أندريه فلتر بعنوان: الانتحار والأغنية - الشعر الشعبي للنساء البشتون.

وقد قامت مجلة « زوايا »، في عددها الصفر والأخير الذي صدر في باريس، بترجمة هذه الأشعار للعربية ونشرها وتقديمها، وما جاء بين قوسين في هذه التقدمة هو من تقديم المجلة التي كان من هيئة تحريرها الأستاذ فواز الطرابلسي والقاص والمناضل السوري المرحوم جميل حتمل.

* * * *

أشعار نساء البشتون

ضع فمك على فمي.
ولكن أترك لساني طليقاً ليحدثك عن الحب.
إذا كنت تريد دفء حضني، فجازف بحياتك
الذي يريد الحفاظ على رأسه يعانق الغبار لا الحب.
يريد عشيقي إبقاء لساني في فمه
لا من أجل اللذة ولكن ليفرض حقوقه الدائمة علي.
أما من مجنون واحد في هذه القرية ؟
سروالي لون النار يحترق على فخذي !! .
اجمع الحطب وأوقد ناراً كبيرة
اعتدت أن أمنح جسدي في وجه النور.
إذا كنت تريد دفء حضني، فجازف بحياتك
الذي يريد الحفاظ على رأسه يعانق الغبار لا الحب.
تعال قبلني والخطر لا تهاب. يقتلونك ؟ ما هم !
ما أحلي موت الرجال فدى لعيون الجميلات.
هات يدك، يا حبيبي، وهيا بنا إلى الحقول
نتعاشق أو نقع معاً تحت ضربات السكاكين.
أيها القساة، تشاهدون العجوز يجرني إلى مخدعه
وتتساءلون لماذا أبكي وانتف شعري.

أني أحب! لكن أكتم حبي ولن أنكره

حتى لو نزعوا لي بالسكين كل شاماتي.

الشرفة معتمة في الليل والأسرة كثيرة

خشخشة أساوري. يا حبيبي، ستدلك على الطريق.

جعلت من صدري له سريراً

والحبيب المنهوك القوى يسلك الطريق المضنية إلي.

تعال، كن زهرة على صدري

لأنعشك كل صباح بضحكة.

نلت مني كل المراد

فرد الخمار على وجهي لأخلد إلى النوم.

يحرمك الله كل متعة في رحلتك

يا الذي غادرتني محرومة من المتعة.

ليلة أمس كنت نائماً بين ذراعي

فكيف تجد الراحة هذي الليلة بعيداً عني ؟

انتشر ضوء الفجر الأبيض

وأنا المسكينة لا أزال أحاول إمتاع العشيق الحرن.

جميلة أنا إلى جانبك، أمنح فمي وأفتح ذراعي

وأنت مثل الجبان تستسلم للنوم.

صديقاتي يغزلن حباً جديداً

وأنا أرتق أسمال حب قديم.

أسرع لإشباع رغباتها، يا حبيبي

جامحة مهرة القلب، تحطم كل الأعنة.

أن اتخذ العجوز عشيقاً

يقضي الليل في رسم المشاريع ويتفاحل عند طلوع الضوء.

واحد يموت شوقاً ليراني ولو للحظة

آخر يرميني من السرير بحجة أنه نعسان.

عجل إلي لأمنحك فمي يا حبيبي

هذي الليلة أبصرتك ميتاً في الحلم فجن جنوني.

أحيلك كومة رماد في لحظة

إذا باللحظ السكران رميتك.

تسكرك مني الابتسامة

فكم ستتخيل لو فمي منحتك.

أخر صيحاتك قليلاً، يا ديك

للتو آويت إلى حضن حبيبي.

أزح الغرة السوداء عن جبيني وقبل شامتي

إنها فاكهة الفردوس، حرز سعادة يواكبك العمر بطوله.

تعلم كيف تلتهم فمي

ضع ضفتيك أولاً ثم اقتحم برفق متراس الأسنان.

تنازلت لك طوعاً عن امتياز (؟) فمي

فعبثاً تبحث عن عقدة السروال.

خذني أولاً بين ذراعيك، ضمني

بعدها تستطيع الالتفاف حول الفخذين المخمليين.

دس يدك برفق تحت أكمامي:

نور، نضج، رمان قندهار.

سروالي الأحمر لون النار ينزلق على فخذي

قلبي دليلي أنك ستكون عندي الليلة أو بكرة.

لا تجزع ! لك فمي فالتهمه

ليس من سكر ليذوب .

خذني بين ذراعيك، ضمني

ثم أدر وجهك وقبل كل شاماتي واحدة واحدة.

لماذا المرأة الأفغانية .. لماذا الشعر ؟

كنت أتابع حرب الألفية الجديدة في أفغانستان، ومثل كل الناس شاهدت ما حدث في نيويورك في يوم الثلاثاء الأشهر مما جاء بتلك الحرب، كانت للحرب وسائل عدة شدني منها موضوع المرأة الأفغانية التي كانت ميدان معركة بين الأوصوليتين: الحداثة والقدامى، الأفغانية والأمريكية، الطالبنية والجمهورية. في شوارع الكاميرا الأمريكية خيمة زرقاء تمشي في شوارع متربة، للخيمة الزنزانة كوة شبكية، الخيمة المتحركة يتلحفها جسد بشرى في هذه الصورة تكمن مفارقة يسميها بوش الأمريكي إرهابًا، ويسميها الشيخ عمر الطالباني حضارة إسلامية.

لكن الكائن / الوسيلة مغيب في الحالتين، شدني فضول جـامح لتبـين حقيقة هذا الكائن، حينها تذكرت صديقي القاص السوري جميل حتمل ـ الذي توفي شابا من سنوات لاجئا في باريس – وأنه قد منحنى وهو المانح مجلـة زوايا التي تضم شعرا للمرأة الأفغانية؛ فكان خير مسبار لقد تحصلت علـى أهم ما في هذا الكائن من حضور وتجلى، الشعر عراء النفس، بالشعر يمكن التحقق وتتجلى الذات البشرية، عدت أقراء ما قراءات، وتجلت عظمة الكائن البشري وحضارة الإنسان الأفغاني أمام عيني كما لم تتجل.

وقصائد نساء البشتون فصيحة وحادة ومباشرة في التعبير عن مكنون هذا الكائن الأنثوي؛ وفيها تتجلى مشاعر أولى وبساطة متناهية في الشفافية، غنائية البوح وانكشاف الرغبات كما هي الرغبات الإنسانية، من هذا طلعـت المرأة الأفغانية كما هي واستعدت هذا الكائن من عملية التغييب ومن تحويله لوسيلة حرب حيث أسقطت راء هذه الحرب.

فيما بعد تواصل شغفي بهذه الشعرية الشفافة، وكنت أنقب عن الـنص الشعري للمرأة الأفغانية فعثرت على الكثير منها، وقد وجدت شعرا نـسائيا أفغانيا من ترجمة الأستاذ محمد أمين، بدا لي أنه يكمل صورة من لا صورة له، وتبينت في هذه الحداثة الشعرية تواصلا خفيا بتراث المـرأة الأفغانيـة الشعري من حيث الغنائية والشفافية والقرب من النبع، وكأن هـذه الحداثـة نمنمة في سجاد أفغاني مخملي يغطيه غبار الحروب وسلاسلها، فكأن هـذه الحداثة الحلم الذي يستمد عن بعد الذاكرة.

* * * *

* ذكريات مخملية

الشاعرة : ماري ناصر

حين نبعد عن ذكرياتنا ، نرى
أحلامنا
يحيط بها الضحك، الحزن، الحب،
والصمت.
أريد أن نبقي في مكان هادئ مسالم؛
قرب القمر، فوق النجوم
بعيدا عن الكل
يسعدنا كبرياء.
عندي حلم: سنكون
معا علي الدوام،
حتى نهاية الزمان لأنه مصيرنا ،
وسنجعل حلمنا يتحقق
بالأمل.
آه لو تعرف،
الحياة في فراغ لوحدك شاقة
ولو بقينا بعيدين
فقد تحس قلوبنا ، لكنها لن

تجنّ.

فـي عزلتي، ذكرياتك المخملية،

نهر ساكن،

أفكار سعيدة فقط أحلم بها.

قريب أنت من قلبي

لكن بعيد،

أود من هذا لا يدوم

أتذكر دموعي فـي أسي ناعم هلّت،

واستحال الماء إلى لؤلؤ.

أريد ألا تقول وداعا لي

من جديد.

حبي لك يكبر مع الأيام،

يتساءل ألا تزال شغوفا مثلي؟

*** في صندوق أسود صغير**

الشاعرة : زاهدة غاني

كان ـفي الركن وأنا

أرقب الثلج

يهطل،

كل جسر عبرته،

خلّف ندبة للذكري،

فلا أري الطريق،

عيناي مغلقتان.

شاهدت أسرارك،

طائرة في الرياح،

وهفهف سجاد

غرفتي الأبيض،

تحول لأجنحة ملائكة،

نبتة الخيال

توفيت البارحة،

حين كذبت عليك،

لا أنسي

إيقاع تلك الليلة

علي الشط،

حين اغتسل

عقلي بماء مالح،

هل كان دموعك

التي شربتها؟

أو الحر يلمسني؟

لا أدري.

أذكر أني أردت

هناك الموت،

وأذكر أنت أردت الحياة.

* غرفة الخياطة

الشاعرة : زهيرة سيد

يجلسن وراء

ماكينة سنجر بطراز قديم،

لفافات النسيج

على الجدار.

البنت الصغرى

تضرب سياطها، وهي تطلب

لباسا مثل كعكة.

يقصصن يشكلن

حتى ينتهي بمشد

وصدرية وشرائط

ناعمة من المخمل

فـي أزرق لامع.

فـي غرفة الخياطة،

يهمهمن كأنهن

لا زلن في الرحم،

بينما يغني والدهن

من خلف الجدار.

* زقـاق مـوصـــد (*)

فـي ربيع مرجاني كهذا

كيف يمكنني أن أتحدث عن الربيع

وقد ارتدت ورود الجوري

لونا آخر؟

كيف يمكنني أن أتحدث عن أزاهير التفاح البيض

وقد رصفت شقائق النعمان

بساطاً آخر؟

.. عن أثداء الحقول

إزاء عشبة الغضب السامقة

(*) للشاعرة: ليلا صراحت روشني (ولدت في مدينة جايكار عام 1975، صدر لهـا: البـزوغ الأخضر، استمرار الصراخ، الحجر والمرايا.)

عن شدو النوارس

وأزيز الرصاص يغرس صدى آخر في القلب؟

يا حبيبي

يا حبيبي الرائع

في ربيع كهذا ،

عن أي حب ..

وكيف ؟

* صورة من حياتنا

للشاعرة : فاطمة أختر (*)

ورود الأماني الضحلة

الطلع الدائم لربيع خامل

شجرة الصبر الشائخة المهترئة

لبلاب الظلم الأخضر

آثار السوط على الأجساد المرتجفة

روافد الدمع

في صحاري الوجوه.

(*) ولدت في مدينة هرات عام 1953، تخرجت في كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة كابول 1984، صدر لها: الشفق يبزغ من الموجة، الجهة الأخرى للمرآة.

* أخوة الماء والتراب

للشاعرة : بروين بزواك

أمهاتنا

- جليسات السجادة والصمت -

وارينَ رؤوسهن في تراب الاستغاثة

بأمل أن يسمعن عطر أبنائهن :

ماتوا

وهم

في

ريعان

الشباب

آباؤنا

طووا طرق الماضي المهجورة

بأحصنة القصص، الورقية

وها هم يرددون تحت سقف العزلة المحدودب

حديث الصمت.

أخواتنا

بإبر رفيعة

طرزنَ الآهات على منديل الذكريات.
نحن هنا
وحيدون،
أخوة ماءٍ ومرآة
نتلو آية اللوعة
لشتلات الدم التي فـي صدورنا
فالموت هو التفسير الوحيد للحياة
هذا ما نقله لنا
رواة الدمعة والريح.

* عُزلة مع القمر (*)

حداداً على الحب
ألجأ إلى سطيحة العزلة
صاقلاً أجنحة نظراتي بمحك السماء
القمر يتباهى على العتمة بنوره الخافت
أريد أن أسطره
أن انفث فيه روح الحادثة

(*) ولدت في كابول عام 1975، تخرجت من كلية الطب، قسم الأطفال، عام 1996، نشرت نصوصها ونتاجها في معظم الدوريات الأدبية الصادرة باللغة الفارسية، تقيم حاليا في كندا.

ـ مأتم الحب ـ

أيها القمر

هلاّ تحسرت على هذا الدمار؟

جوابه البرد والصمت.

ألوذُ بأمي

الملجأ العظيم،

الأرض

أضع رأسي في حضنها وابكي

* * * *

.. في السـردية

جيـل 57

بدايات الواقعية الليبية

بدأت القصة الواقعية الليبية مع المتغيرات التي ظهرت بوتيرة متسارعة في واقع هذا الكيان، وفي القصة العربية التي أخذت منحي واقعيا برز فيه الكتاب المصريون وخاصة « يوسف إدريس » سيد المشهد.

وقد بدأت هذه القصة بالقطيعة؛ لقد طلع جيل يكتب القصة الواقعية وكأنه كان على اتفاق وهو الذي يمكن أن نسميه [جيل 57] فلقد بدأ نتاجه مع نهاية الخمسينات، وكان من أبرزهم: كامل المقهور / خليفة التكبالي / رمضان عبدالله بوخيط / أحمد إبراهيم الفقيه / ويوسف الشريف الذي يعلل هذا المنحى الجديد للقصة الليبية بأن: « الاختلاف في المعالجة والاختلاف في التناول والاختلاف في الشكل، أدى بالمحاولات غير الناضجة والأعمال التي أطلق عليها أصحابها عنوة قصصا قصيرة ذات يوم من الأيام إلى ان تشطب من القصة وتنسحب من تلقائي نفسها من الميدان فاختفت وأصبحت كأن لم تكن، أما الأمر بالنسبة للكتاب الشباب الذين بدأوا بعد سنة [57 م] فيختلف عن سابقيهم غاية الاختلاف، إن القصة عند هؤلاء جاءت واقفة على قدميها منذ البداية وجاءت ظلال المنهجية تفوح من معظم أعمالهم الأدبية، فاكتسبوا نصيبا وافرا من الجدية وحظا لا يستهان به من الموقف وقسطا من المعاناة الصادقة ».

إن هؤلاء الكتاب بدأوا الكتابة مع تحول هام طرأ على هذا المجتمع البدوي الذي شكل دولة أسميت ليبيا وبدأ النفط ملمحها، في الوقت الذي درس هؤلاء الكتاب أكاديميا في الجامعات وأطلعوا على النتاجات الإبداعية المترجمة وغير المترجمة والعربية، وحيث كان الطرح القومي التحرري يكشف عن الأشكال القائم بين الحلم والواقع، وكانت القصة القصيرة قد حققت نقلة نوعية تكنيكيا وتنوعا زاخرا وتأثرا بالغا بعلم الاجتماع والتحليل النفسي والسينما والفنون التشكيلية ... الخ؛ كان هؤلاء الكتاب في علاقة ذات

حساسية عالية مع ما طرأ ولهذا أخذ كل واحد منهم ينظر للقصة القصيرة ويطرح رؤيته لتغيير الواقع، وفي الوقت الذي يبدعون فيه أعمالهم القصصية يكتبون النقد؛ نقد أعمالهم، كل يكتب حول الآخر.

ويعللون أفضلية هذا الجنس الأدبي ويبررون هيمنته وضرورة تطويره، ويقول الأستاذ كامل المقهور: « إن تجربتنا في القصة حديثة، بدأت حينما اكتشفنا إنساننا في ليبيا، ليس كنموذج، كشريحة في العمل كعينة من أصناف المواد التي تعبأ في العلب مع المرطبات وصناديق الشاي وقنينات الخمور المغشوشة، بل حدثناه أول ما عرفناه ونحن نخوض مع تجربته الإنسانية في الوقوف ضد القوى التي حاولت أن تصده كحيوان برى غير مروض، صنع حياته الحديثة عن عفوية وبغريزة طبيعية، فصنعنا أشكالنا بعفوية وبموهبة حقيقية، وبعدنا آنذاك عن الأشكال الثابتة والقوالب المصنوعة وتركنا الإنسان يصنع شكل قصته بل أننا تعثرنا في الشكل واللغة والحوار، لأن إنساننا كان يتعثر آنذاك في مجتمعه وفي لغته ويختلف حتى في حواره ».

لقد بدأ هؤلاء الكتاب يظهرون في خارطة انقلابية تتعقد وتغتني ولكنها تتحول وتتغير بشكل يطرح في الظاهر وجدانا ورؤية متغيرة، ولهذا بدأ استشرافهم للواقع الاجتماعي هو الهاجس المهيمن على كتاباتهم وعلى رؤيتهم. إنهم أبناء لمجتمع جديد وبلد يظهر لأول مرة على الخارطة، لهذا كانوا يرون أعمالهم باعتبارها الواقع الفني وأحيانا هي الواقع لهذا كان الانعكاس عندهم ضرورة قبل أن يكون شرطا فنيا، وبذا اهتم أغلبهم بالنماذج الشعبية والقضايا الاجتماعية، وأخذت القصة تتطور بين أيديهم نتاجا لموهبتهم الفاعلة والأكثر حيوية، هذه الموهبة التي كانت أكثر فاعلية من رؤيتهم ولعل الوتيرة السريعة والمتغضنة للمتغير الاجتماعي كان الحافز القوى لهذه الموهبة – القدرة الفنية الكامنة – في أن تبدع فنا مفارقا لطرحهم النظري.

ونلاحظ أن هذا المجتمع المتغير وهذا الكيان الجديد مشكل الهوية ما جعل كاتب هو عبدالله القويرى يؤخذ بالجانب النظري في ضرورة الإبداع، وأهميه الكتابة القصصية حتى وهو يكتب هذه القصة التي أثقلت بالأشكال فكانت عملا ذهنيا محملا بقضايا هذا الطرح وهذا المتغير الجديد أكثر منها عملا قصصيا إبداعيا جديدا، مما ساهم في غموض الطرح النظري وفي إرباك العمل الإبداعي.

وهو يرى أن هذا المجتمع لم يكن يهتم بالأدب وأن من يهتم فهم الفئة الجديدة أو الفئة الصاعدة أو الطامحة إلى التغيير، هي تراه وتفهمه فهو المعبر عنها، والممهد لها، ومكتشف النفوس حولها، إنه يرى الأدب كحاجة وليس كضرورة، ولهذا حاول أن يعمل كل جهده على إيجاد هذه الحاجة، فعمل على تحليل الواقع وكتابة القصة الواقعية، حاول أن يضع تصورا لهذا الكيان وأن يؤطره وأن يكتب الفن الذي يبين خصوصيته، وكان في ذلك يدمج بين التجربة الذاتية وتجربة الوطن، فهو مهاجر مولود في بيئة اجتماعية أخرى وعائد إلى هذا الوطن هذا الكيان الجديد الذي حاول في كتابه " معنى الكيان " البحث عن معنى له. إن عبد الله القويرى وهو يحلل ويدرس يكتب السيرة الذاتية لهذا الوطن / الكيان !، وهو يبدع ويكتب قصصه كان يكتب سيرته –سيرة عبدالله القويرى – الذاتية: « والصغار حملوا العبء من أجل لقمة الخبز وكان النشاط في أي مكان وبأية وسيلة للحياة فمثلها الحياة صعبة وقاسية أثناء الحرب بل أشد قسوة وصعوبة، إن الجروح والنفوس تستيقظ والرغبات تتصارع والمعاني تبنى من جديد والتقاليد تستعيد سيطرتها، فكان اتجاهي للصغار إذ كنت أرى حركتهم في الطرقات وأمام المقاهي بداية لحركة في وطني وأخذا للمسؤولية باكرا كانت قصة " سلم راجلها " هي أول قصة كتبتها، فكانت بداية جديدة لعناء إنسان لا يمل أن يبدأ كل مرة من جديد ».

وهكذا يبدو أن الاستثنائي يحكم الظاهرة، فبداية القصة القصيرة بداية لظهور كيان جديد هو الوطن لمجتمع متغير، وفي هذا الوقت كانت الكتابات القصصية تتصاعد في قفزات بيانية والشخصيات لا تأخذ أبعاد نموها الكامل ولم يتمكن الفنان أن يمنحها تنوعها ويجعلها نماذج غنية، وكانت اللغة فقيرة لأنها محملة بالقضايا والإشكاليات الخارجة عن العمل الفني، أما الحوار فكان حوارا ذهنيا معبأ بالمشكل ومستبعدا للوجدان الذي كان في طور التغير.

ومع هذه البدايات الأولى للقصة الليبية القصيرة التي بدأت بدايات لانهاية لها بدأ تحول هام يطرأ ويعيد تشكيل الأوليات؛ فإذا كانت ليبيا قد رسمت خارطتها: إمبراطورية الرمال أو أنها صحراء مدى البصر وبعض الظلال (الواحات)؛ وواحات ساحلية مخرمة بأكواخ الزنك، فإن هذا التحول الهام والطارئ هو تفجر الصحراء بينابيع النفط الذي دفع المجتمع المتغير إلى متغيرات أخرى بوتيرة أسرع، لهذا أخذ جيل 57 يطرح تصوراته لبنية جديدة للقصة القصيرة وللعلائق الفنية وللعلاقة بالواقع، ويقول عبدالله رمضان بوخيط: « لابد أن تعكس القصة الليبية القصيرة في هذه الآونة من تاريخ الحركة الأدبية الواقع الاجتماعي لحركة جماهيرنا. ان الالتزام بتعرية الواقع والكشف عن الصراعات الحادثة فيه هي اليوم من مهمة الكاتب، وإن حاجتنا إلى المزيد من الارتباط بقضايا الشعب والكشف عنها سلبا وإيجابا، لنحدد بذلك قطاعات شعبنا من خلال تركيبه الاجتماعي الجديد، والمصحوب بعلاقات إنتاج جديدة، لعل من أبرزها صناعة البترول، بذلك كله يمكن اعتباره من أولى مهام رواد القصة في ليبيا ».

ويبدو وكأن القاص يبحث عن دور في مجتمع متغير، هذا القاص الذي تفرض عليه إشكالات قبل أن يدرك من هو ؟ وما هي أدواته لإدراك مشكل الماهوية ؟ ... ؟... ؟.

لقد كانت الشخصية الأولى أو البطل هو المتغير الاجتماعي، التحولات

الانقلابية، وكان القاص هامش هذا المتن. لهذا كان التمرد الذي وسم قصص خليفة التكبالى يختفي في المعالجة الذهنية لقصص عبدالله القويرى. لكن نتاج ذلك كله أن الحدث هو البطل وهو سر القصة وبنياتها السردية عند الصادق النيهوم الذي استعار التهكم الشعبي أو رومانسية خليفة الفاخرى الـــشعرية أو محاولات يوسف الشريف أن يكون البطل هو الشخصية أو عند احمد إبراهيم الفقيه الذي كان همه الحبكة القصصية أو عبدالله بوخيط وأجوائه الغائمة، عند كل هؤلاء وغيرهم كان الحدث البطل، بل الحدث هو القصة القصيرة الليبية أو أنه كان القصة؛ قصة كيان بلا ضفاف !!.

ملاحظة : هذه المقالة كتبت عام 1984م في السجن ودون مراجـــع، ولم يتم تغيير فيها، فهي وثيقة أكثر منها دراسة مدققة، وقد نشرت في مجلة : النوافير، كنا نصدرها في السجن من نسخة واحدة ومـــن ورق الـــسجائر السلوفان.

* * * *

أحمد العنيزي ؛ قصة منسية !

عجزت أن أعطيكم شيئا..
سوى بضعة أبيات من الشعر
لكم جميعا
هو قليل من الحزن
ربما أنا صاحب فضل عليكم.

الشاعر التركي : ناظم حكمت

لم يخطر في البال :

إني بعد جهد وبحث مضنيين سأعرف أن كاتب القصة ومترجمها عن اللغة الإنجليزية، الذي قرأت لــه القصص المؤلفة والمترجمة وبعض مــن مقالات في مطبوعات الخمسينات والستينات من القرن الماضي، لم يخطــر البتة أن أجده من أبناء حي الصابري وإنه يسكن حيث بيتي في الزريريعية.

صورت وحصلت على بعض المجلدات مــن مجــلات الخمــسينات والستينات مثل : الضياء، هنا طرابلس الغرب والرواد وغيرهـــا، وبــشغف الباحث عن قطرة في غياهب هذه الصحارى الكبرى قرأت ما وقع تحت يدي من قصص ومقالات، حس المكتشف للمجهول والمنقب فـــي رمـــال تلكــم الصحارى ديدني ساعة كنت أقلب الصفحات؛ مجلة ليبيا المصورة وصـــوت المربي والطليعة والمعلم ومجلة مدرسة بنغازي الثانوية الخمسينات.

لم أكن شغوفا بالتاريخ ولا البحث في حفريات خصوصية مـــا؛ كنـــت أظن ودائما أرى أن المبدع يستمد خصوصيته من إبداعه، لكن أن أعرف بعد جهد أن أحمد العنيزي القاص المنسي في الطين هو من قــرب؛ مـــن حـــي الصابري وأنه لا بد قد مر على في طفولتي دون أن أدرك أن هذا الرجـــل الخجول من ظله، من يتغطى بهذا الظل كي يتوارى عن الأنظار، هو كاتب قصة وأن السردية كانت مشغله، وأن كتابة القصة الرومانتيكية المشوبة بحس واقعي شكل جهده في تكوين بنية سردية في الكتابة الإبداعية باللغة العربية، التي كان الحكى موروثها المسكوت عنه في حالة ثقافية تؤكد قطعا أن الشعر ديوان العرب.

حـي الصابـري :

خلائط من زنوج وبدو وعمال ومن غرب وشرق وجنوب البلاد، فـــي هذا الاختلاف ثمة مشترك سافر هو الفقر ومن علاماتـــه البينـــة: أن هـــذا

المعمار البشرى الفسيفسائي يتجلى في تشكل بنيان متراص من بيوت الشعر والحلاليق والبراريك؛ أكواخ الصفيح التي تتحلق بعشش وقليل من بيوت مبنية على الطراز الليبي / العثماني. وفي هذا الصابري برج بابل من لهجات عامية عدة ولغات أفريقية غريبة وألوان من الإيقاعات المتباينة، وملابس تمثل كرنفالا يوميا وعفويا، وبين الشقوق؛ شقوق ذاكرة هذا وذاك، يتسرب خيط السرد في حكى مضطرد لمشارب مختلفة، أصول عدة، حنين لمكان قديم انحدرت منه تلك الأجناس والقبائل وبعض من أفراد في منزلة بين المنزلتين.

بعض من متساكني الصابري عمال في « كمبوات الإنجليز » التي تحوط الحي من غرب، قرب المستشفي الحكومي الذي بناه الإيطاليون، وبعد سبخة السلماني حيث المستشفي العسكري الإنجليزي، وبعض آخر خدم في حي البلاد عند العائلات المقتدرة ورجالات الدولة.

قصة تنشغل بالحرب :

[انت رجلاه حافية كعادته وقد حملتا كثيرا من وحل مستنقعات الصابري، وكان يرتعد من شدة البرد وقد بلل المطر بنطلونه العربي الضيق، وسترته الصوفية القصيرة التي كشفت أكمامها الممزقة عن ذراعيه، وطاقيته الرمادية المتهرئة التي كانت يوما ما حمراء، وقدمت له خبزا وحساء ساخنا أكل منهما بنهم دل على جوعه الطويل، ثم شرب كوبا من الشاي قدمته له.]. هكذا سرد أحمد العنيزي في قصور وأكواخ عن رجال الحي الجوعى، عن التباين بين أكواخهم والقصور التي يعملون فيها في مدينة بنغازي؛ بنغازي التي تسرق الأنفاس من تحت ركام الحرب العالمية الثانية، حين نشر قصته « طريق الوحل » في مجلة الضياء / عدد مايو عام 1957م: [انطلق صوت صفارة الإنذار المزعج فجأة، وأطفئت الأنوار الزرقاء الخافتة وساد الظلام والسكون المدينة. ومرت لحظات قبل أن ينبعث أزيز طائرات قادمة

من ناحية البحر، ظهرت الأنوار الكاشفة تجوب أرجاء الفضاء، ودوى قصف المدافع واختلط بهدير الرشاشات، ظلت القذائف تنطلق في الجو دون هدف أو غاية من البطاريات الإيطالية العتيقة. انقضت دقائق قبل أن تفتر همة المدافعين وتتوقف البطاريات الواحدة تلو الأخرى، وألقت الطائرات المغيرة أنوارا كاشفة أحالت الليل نهارا. وانبعث من خلال الدوى البطيئ صفير طائرة تنحدر أعقبها صوت انفجار هائل سمع على أثره صياح جنود البطارية الثانية. ومن شارع (..) القريب من تلك البطارية خرج السكان يتلمسون المخابئ وامتلأ الشارع بالرجال والنساء والأطفال والشيوخ، وانتشر الرعب في القلوب. طرق الأسماع صوت طائرة أخرى تنحدر فترامت الناس على الأرض وقد حبس أنفاسها الهلع حتى بدأ الشارع الضيق كعلبة سردين. ودوى انفجار أخر مروع ومادت الأرض وتناثرت شظايا القنابل الملتهبة.. ندت صرخة مكتومة من بيت سي على الحمال لم تطرق الأسماع الذاهلة، مرت دقائق حرجة وانطلقت صفارة الأمان. وعلى أضواء النيران المشتعلة في الميناء حيث كانت إحدى السفن تحترق شاهد الناس عدة منازل وقد أصبحت أكواما من الحجارة والتراب.. وعندما أقبلت سيارات الإسعاف والمطافي تجرى بأقصى سرعتها وتدق أجراس الخطر. كانت المدينة لا زالت تختنق من دخان المتفجرات وغبار المباني المتهدمة وروائح الشوى البشرى.. وتوالت سيارات الإسعاف تحمل المصابين إلى المستشفي المدني الذي اكتظ بالضحايا في تلك الليلة من ليالي سبتمبر 1940م.]..

إن مبرر إطالة هذا المقطع من قصة الأستاذ أحمد العنيزي لأني تقريبا لم أقرأ أي قصة ليبية تسرد ملمحا من الحرب العالمية الثانية الضروس، التي أضرست البلاد خاصة مدينتي طبرق وبنغازي.

قصة « طريق الوحل » :

مقدمتها سرد تفصيلي لغارة جوية على المدينة المنكوبة التي خرمت سمائها الغارات الجوية إبان تلك الحرب، هذه المقدمة تضاريس طريق الوحل الذي تمهده الحروب، وبطلة القصة أو الشخصية الرئيسية ستشكل هذه التقدمة حياتها؛ فالغارة الجوية ستدمر حياتها كما دمرت بيتها. الواقعية التصويرية التي تسبغ هذه القصة تتشكل في بنية سردية تجعل من التقدمة خلفية الحدث الرئيسي ومصدر تشكله، كما أن اللغة التقريرية تنبئ عن سارد سابر لغور الحدث باعتباره الفاعل وأن الشخصية مفعول به؛ فالحرب متمثلة في الغارة الجوية كما هي أس هي ما يشكل مستقبل الشخصية، والتوصيف الخارجي بنية سردية تحوط القارئ بهول الحرب قبل هول نتائجها. وإذا كانت السفينة المشتعلة في الميناء تضئ منتوج الغارة من دمار وركام فإن مقدمة القصة تكشف التدمير الذي يطال الشخصية الرئيسية في القصة، التي جعلتنا نرى ما فعلت الحرب في مدننا التي لا حول لها كما بطلت القصة التي ستتخذ من الوحل طريقا؛ هكذا فإن أحمد العنيزي شكل بمثل هذه القصة تميزا ركن في ذاكرة عثها النسيان وديدنها الإهمال.

بنغازي : 24/ 06 / 03

* * * *

مقاربات الصورة والقناع

شهادة حول البعد الخامس لقصة « أربع شهادات على جدار متصدع »

للقاص جمعة بوكليب

عالم جمعة بوكليب القصصي بالنسبة لي كالبحر، كلما توغلت فيه وأحسست أنني أقبض عليه بين يدي أجدني أبدأ من جديد. كثيرا ما كنت أجده عالما سهلا يمكن النيل منه من النظرة الأولى، بل ويمكن طعنه إن شئت الحكم عليه من القراءة الأولى، ولكن الإشكال أني لم أكن أحسن شفاء غليلي، فكنت أجدني لا أرجع إلا صفر اليدين فهو عالم أكثر تعقيدا مما أعتقده رصدا كافيا.

إن هذه الشفافية التي تتبدى من النظرة الأولى هي عملية متشابكة، دلالاتها الاجتماعية مخفية بإحكام، فالخيط الكلاسيكي في بناء القصة الذي يبقى خفيا حين يشف عن نفسه !! يكون الوصول إليه في تركيب القصة عملية أكثر صعوبة من تلقيه، ثم المحاولة المستميتة في تكثيف عالمه القصصي كثيرا ما توعز بالحكم السهل: هذه عملية تكرار لكن الفحص الدقيق لتشكيلة المفردات، وتركيب الصور، وتوظيف اللغة، والصياغة والحبكة.. الخ يظهر كتابة غنائية وملتبسة شعريا تجسد حالة الفجيعة.

أو كما في قصة « أربع شهادات على جدار متصدع » حيث الراوي كابوس يستيقظ وآخر ينداح:

« ارتدى صمتا شاخبا بالنزيف »

« ولذت بقلعتي »

« آه .. الدنيا ضيقة »

« اختلط الدم الشاحب بصوت المطر » .. الخ

إن هذا التكثيف يلحق شهادة تتكلم بشهادة تصف. وعالم الراوي هنا: صراع داخلي شرس وشاخب. والشخصية الثانية المسماة محددها انقسامه على ذاته لنتبينه كـ " مفعول به "؛ محمود يذهب إلى صمته، الروي يدخل

قلعته. حرب لا تنتهي إلا لتبدأ، والقاص يقوم برفع تكنيك القصة من الصيغة الإخبارية الجافة التي يمكن التسليم بحيادها إلى صيغة مناقضة، تشابكية ومنحازة.

وهذه الشهادة الثانية من حيث الترتيب ولكنها قد تكون الأولى من حيث الترتيب. ان الشهادة الثانية تقيم لنا الحالة وتخفي الشخصية أو تطردها من ملكوتها ولكننا ندرك أنها ليست ذات الشخصية التي عرفناها في الشهادة الأولى ورصدنا انعكاس الحدث من خلالها. غير أن زاوية أخرى من القراءة تقول: إن ثمة علاقة وطيدة - إن لم تكن هي نفسها - بين الحالة في الشهادة الأولى وبين الحالة في الشهادة الثانية، وان اللغة نسيج واحد ينقل رد فعل يجعل من الاثنين (المرصودين) مفعولا بهما. إن هذا الشاهد ليس فقط أداة لشيء لا يعلمه بالتمام لكنه - أيضا - محمود الذي ينفذ الجريمة؛ جريمة محكمة ومحكومة، وذلك لا يتأتى لضيق العالم الذي لا يسع " حزنه فيما لو تشكل على هيئة وردة "، ولا يأتي بهذه القدروية الصارمة فحسب، بل أيضا لأن شخصية الشاهد تكشف دوره كشاهد عيان وكمتورط. واللغة تحيك هذا في انسياب شعري متدفق، وهذا انسياب متدفق متميز لصور قاتمة تأتي كصراخ في ليل طويل !!

ومن هذا توائم القصة بين الإشكالية وشكل التعبير، بحيث يمكننا رصد الملامح الاجتماعية والنفسية للشخصية، ليس من خلال الإشكالية فحسب، بل وأيضا من خلال اللغة التي يستعملها القاص في الكشف عن كينونة هذه الشخصية. ونستطيع تتبع ذلك من " الشهادة التي يلحقها الإثم " حيث نرصد الشاهد من خلال الصياغة واللغة البسطة الأسيانة. فغير أن علاقته بأسرة " عويشة " وصحبته زوجها، واهتمامه بابنها " محمود " غير هذا فإن الشخصية تقدم بصياغة دالة على أنه ابن للحواري وأنه رجل شعبي بسيط، ويمكن رصد ملامح الكدح فيه، ولكننا نجده، هنا، مورطا في الإدلاء بشهادة

وبطريقة حيادية غريبة، على مثل هذه الشخصية الدرامية التي قدمت لنا، ونتبين أنه يؤدي دورا دخيلا عليه ويقوم به ببراءة غريبة، ويغيب القاص رد فعل هذه الشخصية الجوهري. فيأتي وكأن دوره، فقط الكشف عن الحالة الشيطانية المتلبسة لراوي الشهادة السابقة والذي اقتحمنا من خلاله بيت العنكبوت؛ حيث تتسلق العريشة أركان زواياه الحادة القاتمة، وحيث يغيب كل معنى بشري عدا " دورة المياه ". إنه مسرح جريمة مرعب. لهذا فإنني أعتقد أن دور " شهادة يلحقها الإثم " إعادة تركيب القصة وإضافة عالم ليس منها، ومن أجل كشف عوالمها المعقدة.

إن القاص يتغرض إثارة القضية من جانب آخر مخالفا للنسج الذي سار على منواله في كل القصة التي تأتي كعملية تركيب معقد لحدث بسيط، ورصد جاد لأثر هذا الحدث عي الشخصيات.

وفي هذه الشهادة يكون حضور الشخصية أكثر تجليا !!، أما قوام " عويشه " الممشوق فإنه يلهج برغبة جامحة في الكشف عن جسده، ولكن إلحاح القاص بشراسة في اتجاه مضاد، حيث الكشف والرصد للعوالم النفسية بأحكام ينبىء عنه كسر إيقاع الحدث لصالح الحالة، وتداخل في بنائية التصعيد الرامي حيث يتم تقدم " عويشة " في مدخل القصة في حالة غياب كامل، ثم فيما أسمه – إذا صح التعبير استرجاعية " فلاش باك " للبنية السردية بمعنى: انه يقدم لنا عويشة باعتبارها الجريمة وعنكبوت البيت الذي شكلنا القاص في نقوشه وتفاصيله، ثم تأتي الشهادات بومضات لهذه الشخصية المحورية، لكنها ومضات ذاتية أي تأتي من خلال انطباع ذاتي للراوي والشهود، ثم في ختام القصة نتعرف على ملمحين رئيسيين لعويشة – أصل الحدث ونتيجته – وهما الجسد والصوف. ولكن هذا – أيضا – يقدم من زاوية الكاتب " لكن بعد انفلات عناكب الشهوة في جسد استشرس بعد خمول وشهر نصاله اللمعة البراقة ".

إن القاص يقول: إن عويشة انفلات لجسد من دفء الصوف ـ " هي في القصة تصنع الصوف الذي تستلمه من التاجر لتحصل على أجر زهيد " وأقول إن التنويعات في القصة كالجوع والبرد إن هي إلا كشف عن قدرية العلاقة بين الجسد الحار، الذي يتململ كعنكبوت " الفرس والحصان "، والصوف الذي يتمرغ فيه.

منذ البدء، قدرها أن تكون جسدا جميلا، وأن يكون الصوف وقود حياتها، والنصل الذي ينهي هذه الحياة، إنها – أي عويشة ـ الفرس المنفلتة التي لا يوقفها إلا همهمة السؤال الوجودي – والموت ؟ ! ولكن لهنيهة.

القاص يحكم الدائرة ويرسمها ـ إلى هنا ـ بإتقان، فهذه العوالم المتشابكة من تقديم وتآخٍ، من تداخل بين الأحداث وتشابك؛ هو تشكيل متقن وصارم لعالم قصصي يصور حالة فجيعة تنبىء عن نفسها تجاه واقع مكلوم وأعمى وضحاياه عميان، فأي واقع هذا ؟

إننا نتساءل هل رفض القاص لمثل هذا الواقع هو ما دفعه إلى إضافة قصة أخرى تشرح وتصتنف لتكون هامشا على المتن ؟ وهذا في تصوري جاء في عملية قفز بالقصة إلى عالم رمزي أكثر تجريدا، شكل عملية توسيع لما تطرحه القصة، بحيث ترهلت بمقطع زائد عن الحاجة، جاء على شكل تقرير كتبه القاص وأقحمه في الداخل على " المدينة " التي تنام ملء عينيها على أحداث أكثر جسامة من هذا الحدث، ولذلك فكابوس الراوي الثاني إضافة خارجية لتشكيل الكابوس لتشكيل القصة غير محكم، رغم محاولات القاص وخاصة في محاولته تحطيم الوهم القصصي بمحاولة (الدس الاغترابي)، ولكن هذا علقنا على مشجب خارجي لنشاهد ونتحاز، غير أن القصة عكس ذلك أدخلتنا في عالم حالة وليس في حالة عالم. ومن ذا فمحاولة قذفنا إلى الخارج تأتي تكنيكيا زيادة في الوهم، ويتبدد الاغتراب بمعناه الاصطلاحي وبدلالته الفنية والاجتماعية، على يد القاص ليتحول إلى وظيفة

أخرى يخلقها لصالح تجريده المتنامي لشخوصه من دلالاتها الاجتماعية؛ من أجل الانحياز لبنائية القصة، التي تمتطي شخوصها لغرضها الأساسي في تصوير الفجيعة والالتياع عند راوي الرواية (الكاتب)، الذي يحول الشخوص إلى دمى على مسرحه تلبس ثوبا ليس ثوبها " ثوب الشحاذ مثلا: رواية نجيب محفوظ ".

وبذا فالمشهد الأخير بكامله زيادة في الصهيل يصور الدم المتخثر على الشفاه التي تلتهمه.

إن التصعيد الدرامي المسكون بنمنمة تفصيلية لحالة الشخصيات يأتي في إصرار وتوكيد على قيمة قدرية، وعلى استسلام الشخصية لقيمة إيديولوجية، كهنوتية، يمثلها طرح مفهوم العار دونما رصد ولو إيمائي لحالة التناقض التي يطرحها الواقع داخل القيم الاجتماعية الإقطاعية ذاتها، فما بالك لو سلمنا أن الشخصيات المستترة هي فعلا تمثل طبقة اجتماعية مقهورة كادحة وتناضل من أجل حية أفضل.

إن العار يطرح كمعادل للجريمة ويبررها. وضيق العالم المقدم بصورة محكمة الإغلاق هو عملية تبرير أخرى للجريمة، الجريمة التي كشفت عن انفصام في شخصية " محمود " الذي هو قناع الشخصيات الأخرى باستثناء هامش " الشهادة التي يلحقها الإثم ".

والصراع الذي قدم بإسهاب، هو صراع داخلي ينكشف من خلال الراوي المحكوم بالتردد والاندفاع، وهو صاحب القلعة المغلقة والسكين الذي يفتح أحشاء السحب المثقلة التي تخيم على سماء المدينة.

من جهة أخرى فإن " عويشة الراوي " صغيرة وجميلة ومشتهاة ولكنها هي الأم في الوقت ذاته لـ " محمود صاحب النصل " ولذا فالعلاقة معقدة، وفنيا مركبة، وهذه العلاقة يتم الكشف بقوة عن مدلولها السيكولوجي دونما

معنى للاجتماعي، والعلاقة بين التاجر وعويشة – بسبب الجريمة كما يفترض ـ تغيب في دفء الصوف.

ولهذا فإن الأسئلة التي تطرح على " عويشة " كلها تجد إجابة باستثناء: الموت يا عيشة..؟ والجوع عدو بدون ملامح تمسه عويشة ولا تراه، رغم وجود المفارقة بين دفء الصوف وبرد البيت ـ العنكبوت. والرمز الاجتماعي للصوف تعبير صارخ عن مجتمع رعوي، في المقابل السيارات الفارهة، والفيلات الضخمة إشارة أخرى صارخة لكن إشارات عابرة وإن عبرت عن موقعين اجتماعيين؛ يكون الانتقال من الأولى إلى الثانية عبر قنطرة ممارسة نوع من المتاجرة / الجسد (العار).

إن التأكيد على بقاء عويشة في موقعها الاجتماعي الأول كان يمكن تعميقه ولكن ضيع هذا المعنى هذه الحتمية الوجودية التي تهيمن على أجواء القصة. وعويشة في حفرة الدم / المدينة ليست أكثر من مزيد من الدم، وهذه الإشارات العابرة والذكية لتعقد الإشكالية هي الجانب الوحيد والهام الذي لم يعمق. فأن يقتل " محمود " أو الراوي أمه أو تقتل الأم ابنها فهذا هو الطبيعي في داخل هذا التشكيل الاجتماعي العجين، الذي يتخفي تحت أقنعة لعمال كادحين، والمدينة هنا ليست إلا مكانا واسعا لبيت العنكبوت الذي يتم وصفه بدقة وعلى الخصوص " مرحاضه " الذي هو " حفرة الدم ".

إن القصة " دراميا " تشكلت على منوال يرغب في الكشف عن علاقات معقدة ولكن يمسها على عجالة؛ بحيث تتحول إلى دراما مسلوبة الصراع رغم غطاء الفعل / الجريمة، وبالتالي مسلوبة الذاتية حيث تم إعدام الشخصيات حين غيبت ملامحها الخاصة.

وسأوجز رأيا أعرف أنه غير محكم لكنه محاولة للتصادم مع إشكالية الرؤية التي تحكم هذه القصة، هذه القصة التي تقتلع الشخوص من دلالاتها الاجتماعية، والنفسية الجوهرية وتشكلها في عملية تغريب كاملة التجريد،

بحيث تصير المرأة قناعا وجوديا لإشكالية اجتماعية الموت / العار، ومحمود المحاولة المستميتة للوقوف في الخارج، وجريمة القتل مسرح لحدث وليس حدثا، ليكون هذا العالم عالما مغلقا. فالموقف من الجريمة المفتعلة إدانة خارجية ذات وجهين، وجه ممتلىء ببريق حاد من التزييف ووجه آخر تبريري، وصديق الزوج وبديله يشارك في خلق الجريمة وينصاع للنتيجة.

إن هذا كله لا يعني إلا الإدانة الكاملة، إدانة الكل: القاتل والقتيل، القاهر والمقهور. والخلاصة ان الراوي لا يعرف أن ثمة شمسا في هذا الكون " الذي أضيق من حزنه وبريق نصل حاد " إلا من خلال الكوة. ولكن أية شمس هذه حين يتحول الجميع إلى محمود قاتل أمه ويبقى الراوي الشاهد الوحيد كما تؤكد القصة.

إنه تفرد في الرؤية وانفراد في الموقف في تفجع دام أمام عالم مدمر. وبذا تضيف القصة شهادة مزورة متداخلة ومتشابكة ومنحازة حين تحاول تصوير صراع سديمي في الخارج وجودي في الداخل.

فأي شهادة يمكن إضافتها؟ إن الإشكالية تحتاج إلى قراءة أكثر موضوعية، فما تطرحه هذه القصة ليس مفصولا عنا؛ لكنه التعبير عنا والأكثر وضوحا والأكثر تعقيدا عن العلاقة بين المنهج والواقع الذي نأمل معالجته والتعبير عنه وتشكيله، إبداعيا، من جديد.

هوامش

* شحاذ نجيب محفوظ

* التفاحة التي تحتوي ديدانها (العطب الداخلي).

* كتبت في سجن بوسليم – طرابلس – 1984م.

* * * *

قصة الجدار وهاجس الخوف !

واقعية المس والجنون . .

القاص يوسف الشريف قاص مهجوس بحالة الخوف والفزع والاستسلام عند شخصياته وبالجدار الذي ينهض في وجه هذه الشخصيات. ولهذا يترصد هذا القاص الشخصية القصصية في لحظة وجيزة هي هوية هذه الشخصية وزمانها، ويبدو المكان في عالم هذه الشخصية شاحبا وملامحه حادة حدة جدار ينهض تلو جدار، وتأتى هذه اللحظة الوجيزة في لغة مركزة وجمل مصمتة وفى حدة المسكين الذي ينهض في وجه كل شخصية من شخصيات قصصه، تنهض من نومها.

إن الحدث واللغة يشتبكان في نسيج عنكبوتي حد إن المفردة الواحدة هي المفصل والمفتاح في القصة. في قصة " بزنس ": اقتله، هي الحدث. وأما بقية التفاصيل فهي هامش المتن القصصي، وجماليا حيث الجمل الإخبارية الحيادية النابضة بشحنة عنيفة وحيث تبدو هذه الجمل نسيجا على منوال واحد لأجل إكمال الدائرة الحدث، الملتقط لحظة كونه هو الشخصية، الشخصية المأخوذة بالحدث.

ويبدو يوسف الشريف وكأنه يدخل الكتابة في اللحظة نفسها التي يخرج فيها من الكتابة، بمعنى انه يضمر الحدث في المفردة أو الجملة الأولى، ولا يهتم بالمبررات الواقعية للحدث قدر اهتمامه.. الكلي في كثير من الأحيان بالبنية، باعتبارها دائرة مغلقة، والبنية الدرامية التي تنمو لتكتمل هذه الدائرة، فالشخصيات تتحرك كما يحلو لها ولكن في إطار دائرة محكمة واقعية ولكنها كفكاوية أي رغم أنها مغلقة إلا أنها متعددة المستويات، ويبدو مركزها ضاغطا وبارزا وكفكاويا من حيث إنه كما العنة في المحيط (الزلال) الهلام، أو المحيط النسيج العنكبوت إلا أنها أيضا وهذا هو الهام محكومة بالعنة الذاتية. إنها ليست شخصية محاصرة لأن هناك من يحاصرها وحسب بل لأن لديها الاستعداد لهذا المصير، وهذا لا يعني أننا أمام معالجة

سيكولوجية، فالمرض هنا - أيضا - علة خارجية ولكن نحن أمام شخصيات تبدو مثــل (البصلة)، وليست وجودا متكاملا جاهزا منبثقا مــن لاشـــيء، ولكنها شخصية تنبثق من عالم "يحتضن كل الأشياء ويسيطر على كل الأشياء كما أنه أساس كل شيء "أساس هذا العطب.

هكذا هي شخصيات مسلوبة، ليست مسلوبة الإرادة، ولكنهــا مــسلوبة الفعل الفاعل، إنها تقاوم ولكنها مقاومة القتيل، الميت لا محالة.

إنها شخصية أمامها. طريق مقفل، اتجاه واحــد. رغــم ذلــك فهــي شخصيات تقاوم بإرادة. قدرها هذا وتواجه هواجسها ومخاوفها، وإن كانــت مرتبكة ومتصدعة، وكأنها بهذا الارتباك وهذا التصدع تصنع هذا القدر. إن يوسف الشريف وهو ينسج حول هذه الشخصية بلغته المحايدة عالما محكمــا يمنحها - في نفس الوقت- من روحه، روح المبدع الخلاق أن تكــون هــي وإن كانت - مثل جل الشخصيات - لا اسم لها.

عادة ما يلتقط يوسف الشريف الشخصية متلبسة بحــدث شــائك دون مقدمات، وهو يتابع هذه الشخصية بدقة وإصرار، فقصته " قصة مقطوعــة الرأس " - وهى مثل كل قصصه مقطوعة المقدمات - يكتبها ليعود لكتابتها مرة ثانية باسم " هوامش منسية من قصة مقطوعة الرأس "، ويرصــد فــي قصة أخرى شخصية لحظة الترصد لقتل رفيق خان قضية وأمانة ليرصد هذه الشخصية وقد تحولت إلى قاتل مأجور يقتل بالأمر شخصا لا يعرفه، وذلــك في قصة كتبت بعد الأولى بحوالي عشرين سنة.

ويوسف الشريف رغم ترصده لهذا الحدث، ورغم أنــه يحكــم بنيــة الحدث في أضيق نطاق، ورغم أنه يجعل اللغة أداة إخبارية إنشائية، ولا يهتم بالوصف والتوصيف، ويستبعد الجانب السيكولوجي للشخصية في كثير مــن الأحيان، رغم ذلك فإن اهتمامه المنصب على اللحظة وعلــى الحالــة فــي اللحظة يفجر باستخدام متقن لتقنية المونولوج والتداعي الإمكانيات المشحونة

بها الشخصية عاطفيا ودلاليا بحيث تكون الشخصية مكشوفة، ونلم بالقصة التي يتبدى غموضها شفافا.

وقد تم هذا عند يوسف الشريف على صعيد الكتابة في نقلة نوعية بدأت مع قصة " الجدار " التي نشرت في المجموعة التي تحمل نفس الاسم والفائزة بالجائزة الثالثة في مسابقة اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب.

في قصة " الجدار " رصد القاص تحولا اجتماعيا هاما شكل بناءه القصصي، حيث بدأ الاهتمام عنده ينصب على الشخصية في حالة محددة، حالة تبدو من صنع قاص تعينت أمامه جدران لا حد لها بتركيز واقتضاب جعل الكشف هو القصة نفسها، وبتداخل الحدث بالشخصية تضاءل دور الشخصية، وتشذبت اللغة وقننت – بدا وكأن الكلام غالى الثمن – فالجملة الأولى هي الأخيرة، القصة دائرة كل نقطة فيها بداية وكل نقطة نهاية.

« إن جدارا أسود كان حائلا دونه، إن ذلك حدث منذ شهور عندما بدأ عمله بوظيفته الجديدة، وعندما سكت على شيء ما حدث في المصلحة التي عمل وكفأه المدير بترقية إلى الدرجة الثالثة.. منذ ذلك اليوم بدأ الجدار الأسود زنزانة لا سبيل للفرار منها ». منذ هذه القصة ستبرز الشخصية في قصص يوسف الشريف سجينة زنزانة لا سبيل للفرار منها، وستختفي هذه المبررات التي جعلت الشخصية سجينة هذه الزنزانة.

في قصة " الضمير الغائب " في آخر مجموعة صدرت بهذا الاسم يبدأ القاص : « حزينا كليلة وداع أخيرة .. يأسا كمسافر بلا سراب .. ممزقا كشرف مطعون .. أحمل السلاح كطفل وحيد »، تتحول هذه الشخصية إلى قاتل تقدمه القصة في صيغة ضمير المتكلم، قاتل يهوى إسقاط النجوم، قاتل محكوم بالقتل ! فيما القتيل الذي هو ضمير الغائب يموت دون سبب ومحكوم بإرادة البقاء: « مرة أخرى أوجه قذيفة المدية نحو عرق الحياة مرتين هكذا، لكن العينين تشعان كنجمتين .. كنجمتين. »

وفى قصة " رجل وامرأة " من مجموعة " ضمير الغائب " شخصية محكومة بالخوف، خوف يجعلها غير قادرة على الإنجاب، غير قادرة على ممارسة الجنس، خائفة من المدير، الكلمات تموت على شفتيها، فقط لديها رغبة في التبول، يتذكر متى بدأت مخالب الخوف تنمو: « وجهك للجدار.. قف على قدم واحدة »، « وحين يتلاشى في الشوارع تقف إشارة المرور في وجهه : قف، طريق مقفل، اتجاه واحد .. هويتك. » .

ولا هوية لهذه الشخصية؛ إنها شخصية الهوية التي يفصح عنها السرد: الخوف!، والقاص يستخدم تكنيك التداعي لأن الخوف يداهم الذاكرة منهمرا ويتداعى كل شيء، والسرد لم يعد لـه ضابط، اللغة إشارة أو هي بكماء، وتبدو القصة وكأنها ملخص أو هامش على متن الكابوس: حلم العقم الذي ليس له أحرف ربط " لا أمل .. عليك بأطفال الأنابيب " !.

وفى قصة " قصة مقطوعة الرأس " من مجموعة " الأقدام العارية " حياة رتيبة وقلق وصحف ميتة وخطب لزعماء عرب تطبع على اسطوانات و" فكر لو كنت ذلك الجندي الذي حلق بطائرته فوق هيروشيما منذ ربع قرن " و" رأس الإنسان غدا أرخص من بيضة " و" الجو معبق برائحة سجن قديم "، في هذه الأجواء تعيش هذه الشخصية في قصة جثة، بدون رأس وبدون مقدمات تصبح هذه الشخصية مطاردة ويطلق عليها النار في الصباح الباكر في ميدان عام حيث انطلقت رصاصة، أقدام ثقيلة تملأ المكان، تهاوت الأعمدة. هذا وقد نشر يوسف الشريف بمجلة " الفصول الأربعة " التي يرأس تحريرها قصته: "هوامش منسية من [قصة مقطوعة الرأس] ": " خرجت بعد عشرين عاما. لم أندهش عندما رأيت ولدى يدخن لفافة تبغ محظورة "، وتصبح زوجته عاهرة، وخزانته التي يدس فيها كتبه فرغت من محتواها ووضعت رصاصة في هذه الخزانة – لكل زمان لغته – وفى الخاتمة: " ماذا يهم إن حكموا عليه بيوم

أو بألف فهو سجين زمان لم يصنعه "، ويقوم بالتخلص من نعليه لأن صوتهما يشعره بأنه مطارد.

ما الذي طرأ على هذه الشخصية، وماذا أضاف الكاتب بهذه الهوامش المنسية التي حاول بعنوان القصة أن يوهمنا بأنها كذلك ؟ إن القاص يقدم في القصة الأولى شخصية تعيش عالما سلسا رتيبا وواضحا وإن كان ما حدث في الخاتمة أمرا صاعقا ... انه حدث في الحدث، تؤمي به الشخصية ويشي به المونولوج، ولهذا جاء السرد مسترسلا في بناء محكم لكن رصدنا لهذا القلق وهذا التذمر لا يبعد المفاجأة فما حدث يبدو بدون مقدمات!، ويتم نقض هذا في القصة الثانية حيث كل الأحداث هامشية عند الشخصية التي لا يثيرها شيء، كأن القاص أعاد تسجيل المسكوت عنه في القصة الأولى، أو كأنه التقطها من ثنايا الحدث في القصة السابقة، ولكن ما تظهره القصة الثانية أن كل شيء إذا مفكك، الشخصية لا مبالية، الحدث غير مترابط، اللغة قلقة، الجمل لا سياق لها، وبدأ تدخل القاص واضحا حين يحرض الشخصية على هدم الجدار على لسان الحكيم.

إن القاص يستنطق القصة الأولى في لحظة حدوث متغير هام آخر في عالم هذه الشخصية – التي هي شخصية واحدة تظهر في قصص مختلفة – الداخلي ومحيطها، هذا المحيط الذي تشظى، وهذا الداخل الذي ازداد توترا، إنه عالم موتور وقانط، مكثف إلى درجة قصوى في هذه القصة وغيرها.

في قصة " العائد " من مجموعة " الأقدام العارية " وشائج أو خيوط أولى سيكتبها يوسف الشريف في قصة " هوامش منسية من [قصة مقطوعة الرأس] " حيث إن العائد يختفي خمس سنوات ثم يعود لخمس دقائق ويأبى أن يفصح عن المكان الذي أخفى فيه، المكان الذي أخذ إليه في سيارة وأمه تولول، ويغادر المكان الذي عاد إليه بعد خمس سنوات دون أن يفصح عن أي شيء.

« تسأليني عما حدث يا خالتي سالمة ؟ إنه أشبه بالحواديث ليتني أحكي. »

« ظل الجدار المحتمين به ينسحب عليهم فيتمدد كمعطف أسود يحتويهم جميعا ».

ويمكن في هذه القصة تحديد ملامح الشخصية وتحديد المكان وإن كان مجهول التسمية وتحديد رغبة في الحكى وإن كانت النتيجة عدم الإفصاح، غير أنه في قصة " هوامش منسية ... " - كما لاحظنا - أي بعد حوالي عشرين عاما من كتابة " العائد " يبقى الشاهد الوحيد هو الغياب، ويغيب البناء التصاعدي وتغيب الملامح في لغة محايدة. وفي قصة " الرجل يموت مرة واحدة " من مجموعة " الأقدام العارية ": " أنت قرأت عن لحظة الموت، تتحدث عنها في أشعارك - ستعيشها - انتفاضة الجسد عند النزع الأخير، لكن لن يقدر لك الكتابة عنها. أمر مؤلم أن تعيش أعظم لحظات حياتك ولا تستطيع الحديث عنها.

ثمة تركيز على حالة التحقيق وهذه اللغة الساخرة التهكمية في تعليقات المحقق والخاتمة الوجه للجدار، هذا الجدار الذي يقف في وجه كل شخصيات يوسف الشريف القصصية، وهو جدار مادي محسوس في تشكل كشخصية ويبرز في الحدث دون أساس ظاهر. ولا نتبين بوضوح في هذه القصة دوافع ما يحدث، مثلما هي قصة "الكلاب " حيث الخوف الذي يحاصر عجوزا وطفلها بنباح الكلاب المتواصل والذي تقطعه جملة واحدة:" - دفعته بقوة [خش] من هو هذا المطارد، وما أسباب المطاردة ؟، لا تفصح القصة ولكن الراوي يعلق:

« صباحا كانت شوارعنا كعادتها ساكنة فارغة كليل اليآسين ».

يشكل القاص الحدث وكأنه فخ ينصبه في مقدمة القصة، أما التفاصيل فهي تمويه هذا الفخ؛ في شكل جمل اعتراضية، كل جملة كتلة معتمة قائمة بذاتها. في قصة " الكلاب " الهيمنة للكلاب التي هي الحدث وإن كانت لا تظهر ولكنها اسم القصة وأول مفردة فيها والتفاصيل أيضا فالحكاية كامنة في

المفردة الأولى " الكلاب ".

قصة " باتورى ينهض من قبره " من مجموعة " ضمير الغائب " هـي القصة الوحيدة التي مسرحها الصحراء، الحوار أداة السرد، ويستخدم القاص تكنيك المسرح فيصف المكان في المقدمة: « الصحراء تبدأ ولا تنتهي، والسماء فراغ أسود، والرجال بحر لا شطآن له، والشمس سياط من نار موقدة، والعربة سلحفاة هرمة أضناها العجز والقنوط، والرجال أربعة بالعدد يلتصقون كتفا لكتف ». نتبين من الحوار بين الزوجة التي ترغب في بقاء زوجها معها أن هؤلاء الأربعة الملتصقين هم في مهمة يحملون عددا من الكتب لمناطق صحراوية فيخدعهم السراب، سراب هذه الصحراء، ويضيعون، يحرقون كل إطارات السيارة والملابس في الليالي الأولى تباعا عل أحدهم يهتدي إليهم، وفى الليلة العاشرة: « فلنحرق الكتب .. يصرخ ابن رشد فيتراجع الحاجب المنصور ».

وبعد قرن من الزمان ... نشرت الصحف العالمية الأخبار التالية: عثرت فرقة استكشاف في الصحراء على أربعة هياكل عظمية ... على بعد ألف ميل من الهياكل العظمية عثرت فرقة الاستكشاف على آلاف الكتب ". وتكون الخاتمة على شكل سؤال محير: « – العلماء يعجزون عن كشف العلاقة بين الكتب والرجال الأربعة لكن هناك احتمال أن تكون الكتب مهربة وإذا كان الأمر كذلك ... إذا تهرب إلى الصحراء ؟ ».

إن القصة هنا مفارقة لأجواء يوسف الشريف القصصية حيث الحدث هو الشخصية الرئيسية: ضياع الرجال مع الكثير من الكتب، تكتشف هذه الكتب فيدور السؤال. ولا يهتم القاص بالسياق الزمني قدر اهتمامه بسياق الحدث، ويستخدم التكنيك المسرحي للتجسيد، للتشخيص من أجل رفع مستوى الإيهام، ويضع تعليقات وأخبار صحفية في نقلة تسجيلية ليزيد من أهمية ما حدث، إنه يمشهد السرد، فالحدث ليس حدثا اعتياديا والقصة سؤال – ولكن حقا لماذا تهرب الكتب ؟

إن يوسف الشريف يكتب قصة واحدة ويعود لكتابة هذه القصة في كتابة أخرى، وهو يكتب حول شخصية واحدة بحميمية وحس مشترك، مع ما تعانيه هذه الشخصية التي يتلبسها واقع تبدو وكأنها لا تعرفه، واقع تعيشه ولا تنتمي إليه، فتبدو هذه الشخصية وكأن بها مسا وأن هذا الواقع الذي تعيشه واقع الجن والغول والأهوال التي خرجت من حكايا الجدات أو أن الجدات في الحقيقة لا يروين حكايات بل يصفن واقعا حيا وملموسا تعيشه هذه الشخصية، وتبدو أجواء الفنتازيا ظاهرة ولكنها ليست الفنتازيا إنه السياق، سياق الحدث وتفاصيله، والوقائع هي التي توحي بهذه الفنتازيا، ولهذا فما يكتبه يوسف الشريف واقعية الجنون أو واقعية المس.

إنها قصة قاتل لا يعرف القتيل خائف لا يعرف بواعث خوفه مطارد دون مطارد، حالم فزع، هذه الشخصية التي تلبستها حالة الفزع تأتى في حدث غائم أو غائب، غامض أو مريب، في لغة كتومة وسر مدسوس بين السطور، أما المسكوت في هذه القصص فهو ما تفصح عنه في الجملة الأولى الجملة التي تكتفي بنفسها وكأنها المتن، المتن الذي لا هوامش له.

وتتناص القصة عند يوسف الشريف مع قصة أخرى كتبها أيضا يوسف الشريف، هذه القصة هي التضاريس الخفية أو هي ما تم استبعاده من ذاكرة القاص لصالح ذاكرة القص، الذاكرة الوقادة التي تبدو مفتوحة على ما سبق وأن كتبه يوسف الشريف من قصص، وفى قصة " نهاية أبو زيد الهلالي " من مجموعة " ضمير الغائب ":

« تعود سفن ممزقة الأشرعة، ألواح بيدي، تهاجمني كلاب البحر، يمتد شوقي إلى أرض بعيدة، أذوب وسط كرة من الجحيم تنتهي اللعبة فيصدمه الجدار، يحاصرني صوت مجهول : غريمك مسلح ».

* * * *

مرثيـة الـزوال

.. آخر ما تبقي من شيء أصيل في الصحراء !

قراءة في رواية « التبر » للكاتب إبراهيم الكوني

مدخـــــل :

لابد من النص للقارئ والناقد، وإذا تمت إحالات مــن الــنص إلــى مرجعيته فإن هذه الإحالات إغناء لمخيلة المتلقي ولمنهجية الناقد، غيــر أن هذه المرجعية ليست النص إطلاقا.

إن نصوص إبراهيم الكوني تتحول بقدرة قادر، وهو الناقــد ـ فيمــا اطلعت عليه من كتابات حول هذه النصوص - إلى مصدر معرفــي فيمــا يخص الصحراء والطوارق، فالكثير من هذه القراءات تنصب عما يكــشف عنه النص من فولكلور الصحراء وانثربولوجيا الطوارق. وهكذا، هي بحث في المرجعية، قراءة تتخلى عن النص بأن تفككه وتحيله إلى مرجع .. فهــي قراءة لا تضيف ولكنها تنفي النص، وبالتالي تنفي مصداقيتها كنقــد، لكنهــا تنطق مسكوتا عنه حول العلاقة بين هذه القراءة وذلك النص.

ثمة كتابة تحدد زاوية القراءة، أو أنها مكتوبة انطلاقا من هذه الزاوية. إن الكتابة التي تحاكي مثلا ألف ليلة وليلة في الأدب العربي، هي في الكثير من الأحيان كتابة لقاري معين، أو إنها كتابة لصيغة ســردية تــدهش هــذا القارئ، إنها " أرابيسك " اللوحة التي تشبع عين السائح، فالــسرد " الــشهر زادي " الذي يهتك الأسرار بإيلاج الحكاية في الحكاية، وإخراج الحكاية من الحكاية، هذا السرد هو نتاج مخيلة قاري غربي لألف ليلة وليلة، والانصياع لقراءة مثل هذه هو في المحصلة ابتعاد عن الاستفادة من تقنية الحكــى فــي ألف ليلة وليلة وإغراب أو دخول تحت مظلة القاري المنتج لهــذه القــراءة، وبالتالي اغتراب عن النص بالانضواء تحت نص آخر، يمكننــي أن أســميه حكاية شهرزاد، لأن شهرزاد في ألف ليلة وليلة غير شهرزاد المعاد إنتاجها عند القاري الغربي.

هكذا فإن مثل هذه الكتابة تعيد إنتاج قراءة أكثر منها كتابة وإبــداعا. ولهذا فمثل هذا النص.. ليس نص الكاتب المبدع بقدر ما هو نص قــارئ

معين؛ إنه لا يختلف ـ بصورة مفارقة – عن نصوص الروايات الشعبية التي يكتب الجزء الثاني والثالث من الرائج منها. أي إنها رواية السوق، رواية الآخر.

الروايات الفلكلورية :

يقول عبدالرحمن منيف: « لقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكلورية والتي كتبت خصيصا لقطاع معين في الغرب، القطاع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الإعلام، من أجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه.. وإذا كانت القاعدة أن نتوجه إلى شعبنا بالدرجة الأولى، دون أن نخجل من تخلفنا، وان نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف، فيجب أن لا نظهر اعتزازنا بالتخلف أو أن نجعله وسيلة لتسلية الآخر، لسنا غربيين أو عجائبيين، ولسنا امتدادا ميكانيكيا لألف ليلة وليلة ».

أن عملية الختان .. قد ترد في سياق رواية – كما أن الإشارة إلى اللواط أو السحاق إذا وردت في رواية فلضرورات أساسية. لكن يجب ألا تحجب عنا المشاكل الأكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل إدهاش الآخر أو استعراض جرأتنا أمامه.. إنها مجرد إشارة استدعتها القراءة إلى كتابة تستهدف متلقيا يكون فيها الكاتب إدارة انعكاس، مرآة مصقولة تعكس وجه الكاتب كما يتصوره هذا المتلقي، وبهذا يشيء الكاتب ذاته، ينفي ذاته. إنه الكاتب المحروم من ذاته الذي يروج تصورات الآخرين وأفكارهم عن هذه الذات.

مراثي الكوني :

يكتب إبراهيم الكون مرثية الزوال، إنه يعيد كتابة تلك الأساطير المضادة للعار، وبتلك التمائم بالكتابة يواجه الزوال، إن هذه الروايات يرويها آخر الرواة عن الذين ذهبوا في حربهم ضد (رياح القبلي) ولم يعودوا.

إنه يكتب عن آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء التي لم تبق من هذا الأصيل إلا أساطير موشومة في الذاكرة أو في كهوف جبال تاسيلي.

إن مثل هذه الكتابة تاريخ للزوال، تاريخ للانمحاء ومواجهة لهما، إنها كتابة على الرمل وبالرمل؛ كتابة العطب الداخلي تكشف عن أسرار بقيت في السر، سكنت الصحراء وأحبت بجنون هذه الصحراء، ذهبت في هذا الجنون، ضائعة بين الكثبان والسراب، والقبلي يمحو آثارها.

إن محاولة إخفاء هذه الأسرار أصابها الوهن وضربها الزوال، لهذا أتى الكوني ابنها ابن سلطانها، لنشر هذه الأسرار في الريح وليكون آخر مقاتل لقبيلة رياح القبلي؛ يقاتل الموت بالسرد الموصول وبالكتابة لرواية واحدة متعددة الأقنعة: الخسوف الخماسية، المجوس، التبر، نزيف الحجر، وكل رواية منها هي كتابة أخرى لنفس الأساطير، الأساطير المضادة للعار بل مراثي الزوال.

إن الزوال في رواية الكوني هو الغريب أيا كان هذا الغريب، ومن أين ما أتى، من صحراير في الجنوب أو من بلدة غريان في الشمال، والزوال هو القبول بهذا الغريب وتداعي الجسد في مواجهته.

ولهذا يبدأ هذا الزوال متى ما انكشفت الأسرار، إن اكتشاف لوحات تاسيلي هو زوال لتاسيلي لأن هذه اللوحات صارت ملك الحضارة المكتشفة، لقد فكت رموزها وانكشفت أسرارها، ومن لا أسرار له لا قوة لديه، فكل ما لا يخفي عن أعين الغرباء، مات.

ولهذا يخفي الكوني أهدافه عن الآخرين لكي يصلها. بدأ الكوني بالصلاة؛ (الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة)، ليواجه الموت بجلال الحزن لا بالندب والعويل وشق الخدود، إنها صلاة الغائب، وفي قصة: إلى أين يا أيها البدوي ؟ إلى أين صرخة في شكل تقرير يكشف الزوال الكامن

في حالة البدوي الذي باع الجمل وترك الصحراء. ثــم نمــت شخــصيات القصص القصيرة تلك لتشكل لحمة الروايات، ولتبدو شخصيات هذه الروايات كشخصيات سرابية وأصوات زائلة فهي أقنعة لشبح، مطاردة يتعقبها الموت، أو سكن الموت ردفها، وإن كانت تقاتل بعناد وفروسية صحراء شرسة إلا أن سلاحها شاهد قبرها.

إن نمو الشخصية هو فناؤها، فهي تقاتل لكي تندس فــي صــندوقها؛ نفسها، شخصيات تعطي العالم ظهرها ليظهر العطب الداخلي، لأن المواجهة عند شخصيات الكوني تعني الانسحاب وتحدث بمجرد أن تخرج من صندوق الرمل الصحراء، وهكذا المفارقة (الكونية). إن الجمود هو وســيلة البقــاء وان الانسحاب هو وسيلة الدفاع، وإن الصحراء هي المتراس الأول والأخير هي المهد / القبر، وإن كل دخيل على هــذه الــصحراء هــو الوبــاء هــو الاضمحلال والزوال، إنه غريب وكل غريب / عدو.

وعندما تشهر الصحراء الصديق العدو سلاحها الفتاك الجفاف، ويواجه بطل الكوني الموت فإنه لا يستسلم للصحراء لتطعنه بهذا السلاح الخارق، إنه حين يصل البئر عاريا ولا يملك أية وسيلة للدفاع، للوصــول إلــى المــاء لمبارزة الصحراء، فإنه يرفع سلاحه الخاص والأخيــر / المــوت، فيرمــي بجسده في البئر، إنه في مطاردته المستميتة للغزال يمسك بالزغــب، ثمــة إحساس عميق باللاجدوى وتاريخي بالعقم.

ويبدو الكوني ممسوسا بالحكي وبأنه راوي القبيلــة، ولهــذا لا يعيــر الزمن أي اهتمام فهو يروي أساطير وخوارق وطبيعة جن، فيها المكان هــو الزمن الداخلي للشخصيات، ولهذا فللرواية بداية وعقدة وخاتمة لكــن لــيس للبداية مكان، وقد تكون الخاتمة في الوسط، وقد تولد الإشارة حدثا من حدث فتولد حكاية، وقد يستغرق الحدث لحظة أو عقدا من الزمن، و هنا الموت لا زمن له ولكن له شكل / مكان هو الصحراء.

إن الكوني يقسم روايته إلى أقاصيص لها مفتاح هو الخلاصة، هو الحكمة الكامنة في الفصل أو القسم، هو بيت القصيد، وفي هذا عودة إلى أساليب الرواة الشعبيين الذين يستخلصون العبرة في الجزء المحكي - كل ليلة - من حكاياهم.

ناقة طرفة أبلق الكوني :

(التبر : بالكسر : الذهب والفضة، أو فتاتهما قبل أن يصاغا. فإذا صيغا: فهما ذهب وفضة، والتبر - بالفتح - الكسر والإهلاك. كالتبتير فيهما. والفعل كضرب. والتبار: الهلاك، والمتبور: الهالك. وتبر - كفر - هلك)، الحرف الثالث: حرف الفاء، مختار القاموس الطاهر احمد الزاوي - الدار العربية للكتاب - طبعة 1978.

هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق ؟

لا، لا، لا، اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه.

بهذا المنولوج نلج (التبر) وبهذه الإجابة القطعية تروى الرواية، إننا لم نشاهد هذا المهري الأبلق ولن نراه. فإذا كانت هذه أول رواية - على حد علمي - حول العلاقة بين الحيوان الناطق (الإنسان) والحيوان الأبكم (الجمل)، فهل حقا لم نر هذه العلاقة البتة ؟، إن الجمل هو الحيوان العربي أو هكذا وسم في تصورات الآخرين، وإذا لم يكن كذلك فإن الجمل هو حيوان ديوان العرب، أي إننا سبق - كما في حياتنا - ورأينا الجمل يشكل ويشاكل مخيلتنا. لم نره في صيغة سردية من قبل، بالتالي لا مثيل لهذا المهري الأبلق، لكن العرب صاغوا حيوانهم بأشعارهم، منذ أن وجد العرب في الناقة ملاذ قوة غريبة. يقول ثعلبة بن صعير المازني:

وإذا خليلك لم يدم لك وصله

فاقطع لبانته بحرف ضامر

إن العلاقة بين الشاعر العربي وناقته علاقة القوة في مواجهة الوحدة، والناقة كما يشير ثعلبة البديل القائم لبقية العلاقات. إن الناقة ليست وسيلة اتصال، بل هي عند الشاعر الوصل ذاته، فالناقة هي حيوان الصحراء وفيلسوفها، هي رمز القدرة والبقاء، فهي الحركة والثبات وهي الصبر والغدر. بل ناقة الشعر العربي هي سراب الصحراء، معادل الشعر، الشعر الذي هو الوجود من حيث هو قوة فاعلة، والشعر الذي هو نتاج الجن، فهو قوة من خارج الشاعر في نفس الوقت. هكذا يبدو أن:

لخولة أطلال ببرقة تمهد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

هي حديث طرفة بن العبد عن المرأة الذي لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة، لأن الناقة أرفع عند طرفة من الجنس وأكثر سموا من الإنسان، فناقة طرفة هي المناعة عن الآخرين.

لكن إذا كان طرفة قد جعل من ناقته القرين، فإن القرين كما تقول القواميس هو زوال الوحشة ووضوح القصد والدخول في قلب الآخر، وهو المصاحب والشيطان المقرون بالإنسان لا يفارقه، السؤال: لماذا وجد طرفة شبهه في الناقة ؟، يقول طرفه في معلقته:

ومازال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها

وأفردت إفراد البعير المعبد

إن طرفة أفرد عن القوم الذين أنفرد عنهم؛ هو الذي كان يعيش، في

ظاهر الأمر، معهم غير انه ليس منهم، ولهذا فتمرد طرفة عن العشيرة ليس هو مقدمة لإفراده كبعير أجرب، بل هو النتيجة؛ لأن لطرفة الشاعر ذاتا تجنح للانفصال، فلا تقبل إلا ما تريده وما تريده المستحيل؛ طرفة يعاني مشكل الموت الذي يغفل عنه الآخرون:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن تفرد طرفة جنوح لمواجهة مستحيلة، فهو يرى الموت ساكنا في السكون في الارتكان والارتهان للثوابت، والعشيرة ثوابت ساكنة، بيت بأوتاد تضرب في الأرض؛ لهذا يمضي طرفة إلى الطرف الآخر إلى الناقة.

وإني لأمضي الهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

إن ناقة طرفة هي القرين الذي يركن إليه دون أن يسكن إليه، إنه في عدو معه في مواجهة عدو يكمن في المكان، وهي تستوعب البناء والتشييد مثل قنطرة الرومي دون أن تكونه، إنها الملجأ الأمين الذي لا يأمنه من الموت لأنه الموت ذاته:

آمون كألواح الأران نصأتها

على لاحب كأنه ظهر برجد

إن الناقة هي الوقاء والاحتماء، مثل الباب المنيف الممرد، وبيوت الوحش في أصول الشجر:

كقنطرة الرومي أقسم ربها

لتكتنفن حتى تشاد بقرمد

إنها قنطرة وجناحا النسر، السقف المسند والظهر العالي، وهي الكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين، إن طرفة يواجه قدرا متمثلا في ثبوت الآخرين وسكونهم ويواجه هذا القدر بالناقة بيت الوحش؛ الكهف:

على مثلها أمضى إذا قال صاحبي

ألا ليتني أفديك منها وافتدي

ويخال طرفة نفسه يمسك بزمام الموت وهو يمسك بلجام الناقة، ويخال أنه في تابوت حصين وهو على ظهرها لأنها عنده ملاك الموت الذي يسير به حثيثا إليه. ولهذا فناقة شعر طرفة ليست من ناقة الناس كافة، إنها كناقة صالح التي في عقرها الريح الصرصر، غير أن ناقة معلقة طرفة حمالة الموت:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

التبر / النفط الذي أحرق أوخيد :

التبر تقول القراءة الأولى إنها رواية الأبلق، وإن الإنسان بهيمة يقودها القدر الذي يمسك بسوطه التبر، من هذا ندخل في حوار معها حول هذا القول وحول الكيفية التي تم فيها القول: زعيم قبائل اهجار القبائل العريقة التي تستوطن جنوب شرق الجزائر، يقدم مهرا صغيرا هو الأبلق، هدية لأوخيد ابن الشيخ امنغساتن سليل اخنوخن العظيم زعيم أزجر شيخ قبيلة امنغساتن في القرن التاسع عشر، الذي لعب دورا رئيسيا في صد الغزوات الفرنسية، التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء الكبرى.

الهدية مهر أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفي جمال متعال، فناؤه كامن فيه لأنه متفرد وليس كمثله شيء، وهكذا يتم توصيفه بكل الأسماء الحسنى، يسمى في صيغة المفردة المكتفية بذاتها في صيغة الوصف

لا صيغة الإخبار.

الهدية ـ الأبلق رسول - مثل الودان في رواية نزيف الحجر - وهو نصف الإلهي الذي انقرضت فصيلته منذ مائة عام. الأبلق المنقذ والروح التي بعثها الله، رسول النجاة، سفينة الحرية. أبلق التبر الخلاص المستحيل الذي يزول بالتبر.. هذا الأبلق هو المعشوق الأول.. ثم الأخير لأوخيد، إنه السر الذي يجب إخفاؤه عن أعين الغرباء: " رأي صدقتهما في الزمن الأول، قبل أن يولد، قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات، قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في قلوب الإباء ".

إنه السر في الرواية؛ حيث الراوي هو الأبلق وضمير الغائب هو أوخيد، والسرد يبدأ بجملة إخبارية مقتضبة حول هدية زعيم اهجار، ليدخل في منولوج لاوخيد حول الأبلق (في صورة السائل والمجيب)، لينتهي بالرواية لوصف دموي عنيف لمقتل أوخيد، في لغة تستعمل المفردات الصوفية لتضيف غموضا شفافا حول هذه العلاقة: " حياة العاشقين فيها الموت ". وإذا تابعنا الرواية كبناء فنلاحظ إنها دائرة مغلقة فيها النهاية تكمن في البداية، وان كان السرد يأخذ مسارا تصاعديا للحدث رغم الانكسارات المقصودة في وتير هذا التصعيد، ورسم الدائرة كالتالي:

البداية: هدية / عشق / انفصال.

الأبلق: عشق / مرض / إخصاء. نذر / شفاء / رهن.

اوخيد: عشق / تمرد / جوع. رهن / انفصال / هدية.

الخاتمة: هدية / موت.

إن الأبلق يكشف لاوخيد عن ذاته فيحدث هذا العشق الذي يصير انفصالا.

البشر وحوش والأبلق الملاذ :

ماذا سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق ؟ لقد أكتفى أوخيد بنفسه، اكتفى بالأبلق، ونلاحظ أن الأطراف الأخرى أشباح الرواية، وأن لا وجود لها حيث صار الأبلق هو الوجود، انه هدية أوخيد. إنه الجمال الذي لا يعادله أي جمال حتى ولو كان جمال الإلهة تانيت.

وإذا كان عشق أوخيد لهذا الجمال يؤدي إلى الانفصال؛ فإن عشق الأبلق يؤدي إلى المرض الذي ينتهي بالاخصاء، إنه سلالة قدرها الانقراض. غير أن شفاءه من هذا المرض يتم فقط بزهرة الجن؛ نبات (اسيار)، أو السلفيوم كما يشير الكاتب في الهامش، السلفيوم: نبات يشفي من كل الأمراض كما تشير كتب التاريخ، وانقرض في ليبيا منذ عصر الإغريق الليبيين في القرن الخامس ق م، وكان المحصول الذي عرفت به البلاد آنذاك، أي إنه نفط ذلك العصر.

زهرة الجن !

وقد أشار إلى علاج الأبلق من الجرب بنبات اسيار، الفقيه المتصوف موسى الذي قدم من المغرب الأقصى وأحد أتباع الطريقة القادرية، ويتم التخلص من آثار هذا النبات (زهرة الجن)، أي الجنون، عن طريق النذر للإله الصحراوي القديم الذي فك شفرته في أبجدية التيفناغ، أحد السحرة الأفارقة.

وهكذا فإن العلاقة بين إله التيفناغ والساحر الإفريقي واسيار (السلفيوم) والمتصوف موسى والنذر، هي التي كانت وراء الشفاء، لكن الثمن الأول لهذا الشفاء تيه أوخيد في الصحراء حتى يصل حافة البئر وحافة الموت ليتم إنقاذه.

لكن الأبلق الذي تم شفاؤه يقدم كرهن لفك أسر امرأة وابن أوخيد من جوع الصحراء، وإذا كان عشق الأبلق للناقة نتاجه الجرب، فإن عشق أوخيد

لحسناء أير؛ بلاد السحر والسحرة الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا، يؤدي إلى تمرده على أبيه فيؤدي إلى لعنة الأب، وفي اللعنة أيضا يكمن السر؛ اللعنة تدفع إلى المنفى والنجاة في المنفى، وهذه اللعنة هي التي تستخدم سكين الصحراء؛ الجوع .

إن أوخيد يعطي ظهره لعالمه؛ في الوقت الذي يُقتل فيه أبوه على أيدي الغزاة الإيطاليين يدخل الواحة؛ الواحة التي جميع سكانها عبيد لأنهم الفلاحون الذين الله وحده يعلم ماذا يجول في رءوسهم.

إن الصحراء تطبق حصارها بجيوش الجوع على الواحة مستخدمة أدوات فعالة:

الوهق : الزوجة المقدسة / الملاذ.

الدمية : الذرية / الخلف: " الأبناء حجاب الأباء، الأبناء فناء الأباء ".

الوهم الكاذب: العار / أساطير الأولين.

وليس من فكاك من هذا الحصار إلا بالرهن؛ الأبلق رهينة ابن أير: دودو، التاجر صاحب التبر وابن عم الوهق: الزوجة المقدسة .. ابن أير يريد استرداد ابنة عمه، محبوبته بالحيلة؛ ومن أين للبدوي أوخيد أن يعرف الحيلة: الأبلق أو الوهق والدمية وأساطير الأولين: هذا عار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل؛ حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته مقابل حفنة من التبر.

التاجر عدو أوخيد الأبدي !

إن التاجر دودو ينهي أسطورة البدوي أوخيد بهدية؛ حفنة تبر، التاجر الأيري يدفع ثمن افتكاك ابنة عمه، لاشيء بدون مقابل؛ التاجر يتاجر بجوع ابنة عمه وابنتها التي جاءت من أير مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة.

" الذهب هدف كل إنسان منذ أن يولد إلى أن يموت، باستثناء الفاشلين والدراويش، ولكن يقال إنه ملعون ويجلب الشؤم ": ما كان ينبغي أن ترهن مثل هذا المهرى لدى غريب، فمثله يخفي عن أعين الغرباء ولكن ما فات مات.

الموت كامن في الهدية: تلقى الأبلق هدية، تلقى التبر هدية بعد أن فك رهن الأبلق، التبر عار والهدية عار؛ العار الوهم الكاذب، أساطير الأولين: قيم الصحراء النبل والفروسية والصبر؛ العار ألم القلب: " ليس في الدنيا مخلوق أضعف من الجمل في تحمل ألم القلب ".

لم يستخدم الكاتب تكنيك الحلم إلا حينما واجه أوخيد الموت؛ حيث أتاح هذا التكنيك للكاتب أن يكشف العلاقة بين أوخيد والفضاء الذي يتصل بالأبدية، بالآخرة.

الحلم / الموت :

إن ثالوث الحلم / الموت: الظلمة، السقف المهدد بالانهيار، الكائن الخفي، يكثف ويكشف عن ثالوث أوخيد : العراء، الأفق، الفضاء، وثالوث عقل أوخيد: الإسلام الصوفي (القادرية)، الوثنية (تانيت)، قيم وتراث الصحراء: " في النهار رأى رسوم الأولين، كان الجدار العمودي للشقين مزينا بالصور الملونة ".

أن أوخيد يهرب للحلم أو الحلم يأخذه إليه حين مواجهة الموت، حين كاد أوخيد أن يغرق وهو حي: « رأى في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق ماء وفير دون أن تنطفيء، ثم وجد نفسه يسبح بجوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقيقة لما صحا من نومه »، وكذلك حين ذهب أوخيد إلى نصب المجوس من إجل إنقاذ الأبلق من الجرب، في الليل، توسد الحجر ونعس، رأى الأبلق يغرق في الوادي كما يتوسد الليبيون منذ القدم – وحتى الآن – قبور آبائهم لأجل الرؤيا والشفاء من المرض.

إذا كان التبر يجلب الشؤم، فإنه يجلب العار أيضا، وهنا يكون لابد من القتل، إن أوخيد يقتل دودو لكي يقتل أوخيد، وموت أوخيد ليس كمثله شيء لأنه موت الكشف أي الختمة التي هي رسم البداية، هدية زعيم اهجاره الأبلق الذي انقرضت فصيلته منذ مائة عام والذي تم إخصاؤه.

إن الموت يحاصر أوخيد في شكل رجال يبكون من أجل الحصول علي الغنيمة؛ إذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء فلا بد أن يناله يوما. وفي الجبل آخر ملاذ للخلاص، وفي كهف يرى فيه رسوم الأولين؛ رسوم تسيلي حيث يطارد الصيادون الودان، في هذا الكهف نام جالسا وحبيبته إلى صدره، نام نومة الجنين في رحم أمه.

اوخيد المحاصر السجين :

هكذا كشف له الموت أنه عاش محاصرا، سجينا مخنوقا، لأنه مقطوع والويل للمقطوع، إن الحمامة الآن مطوقة بالغزاة الطليان ينتهكونها من الشمال وقبائل أير تنتهكها من الجنوب. وكشف له الموت أنه لم يحيا؛ لأن الإنسان قادر أن يحول حتى صحراء الله الواسعة إلى سجن أبشع من سجن القائمقام التركي الذي رأى أطلاله في أور، وكشف له الموت أن الأبلق هو الخلاص المستحيل، فأثار الأبلق هي التي تهدي الأعداء إلى مقر أوخيد؛ كشف له الموت أنه اخطأ حين: « أودع قلبه لدى صديق، لدى الأبلق، لتلحقه اليد الآثمة، يد الإنسان ».

إن الخاتمة هي الحلم الذي عذب أوخيد منذ طفولته: عرفه قبل أن يرى بيتا مبنيا، قبل أن يزور الواحة "، وثالوث الحلم هو الظلمة، السقف المهدد بالانهيار، الكائن المجهول.

إن الموت يكشف لأوخيد أن الظلمة هي حياته، وأن السقف المهدد بالانهيار هو الأبلق، أما الكائن الخفي فإنه ينكشف ولكن بعد فوات الأوان

لأن أوخيد مات؛ مات أوخيد مقسوما بين جملين قويين فيما اخذ ورثـــة دودو رأسه الذي لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحدا بما رأى، لكنه الرأس الكافي لأجل أن يحصل ورثة دودو على التبر.

الأبلق آخر أساطير سلالة انقرضت :

إن أوخيد آخر الأساطير لأن أوخيد اتخذ من الأبلــق مـــلاذه، والأبلـــق سلالة انقرضت. لقد خيل لأوخيد أن الجمال والحرية في الأبلق؛ لم ينتبه إلـــى أن الأبلق قبل أن يخصى هو آخر سلالة المهاري التي من يملكها: « لن يشكو من نقص القيم النبيلة »، لكن من يملكها ميت لا محالة ومنقرض مثلها.

أن أوخيد لم يعط ظهره للعالم، لم يهرب من مواجهة الغزاة، لم ينفــك عن مهام القبيلة حين جعل الأبلق الأجمل والأنبل، بل فعل العكس، لأنه بهذا الانضواء كتب ملحمة الزوال.

لأن الصحراء لم تعد هي الصحراء ولا القبيلة هي القبيلة، لقــد مـــادت الأرض تحت أقدام أوخيد، ولم يكن ممكناً لأقدام الأبلق أن توقف هذا الزلزال.

روايــة التفاصيل :

إننا أمام عمل روائي يتميز ببنية الحكى التي تهتم بتفاصيل الحـــدث، التي تستبعد وصف جمالية المكان لصالح جمالية الـــنفس. والحكايـــة كبنيـــة تتناسل كما عرفناها في ألف ليلة وليلة، ومن هذا التناسل يتم نـــسج حـــوار داخلي مستمر، يكشف من خلاله الراوي شخصية أوخيد فيما بطل الرواية هو الأبلق، هو حوار أوخيد، لأن الأبلق هو الراوي المسكوت عنه، فالكتابة فـــي رواية " التبر " تدور حول حيوان وهي تنطق هذا الحيوان، الجمل الحيـــوان الكتوم. الأبلق في الرواية ليس البطل وحسب، بل الراوية الفعلـــي، ولا هـــو الراوي وحسب بل إن الكاتب إبراهيم الكوني يجعل منه أسلوب نسج خـــاص للرواية؛ حيث نلاحظ أن الرواية تخفي أسرارها عنـــا، ولا تنكـــشف هـــذه

الأسرار إلا في حالة تدفق فجائي يأتي به السرد كالسيل العرم، أو غضب الجمل الذي يفصح عن مكنوناته.

إنه عمل يتميز بالكشف عن العلاقة بين الصحراء الكائن المسكوت عنه في الحدث، وبين الجمل ككائن يسيطر على جسم العمل الروائي، وبين أوخيد المفعول بالكائنين.

هكذا يبدو أن الثالوث هو سمة لعمل الكوني؛ المأخوذ بمثلث تانيت، المأخوذ بإعادة كتابة الأساطير التي تحيكها مخيلة جموحه ولكنها معقلنة بزمانها، زمن الأسطورة. إن هذا العمل يحدد العلاقة بين الإنسان والطبيعة، الطبيعة التي أعطيناها ظهرنا مقابل حفنة التبر.

تبقي ملاحظة أن أوخيد عاشق الأبلق، يعيد أسطورة امرئ القيس عاشق الخمر الذي قتل أباه وهو يعاقرها؛ فيما جاء الغزو الإيطالي للصحراء ومقتل أبي أوخيد على أيديهم ليكشف أن أوخيد اللامنتمي للصحراء هو طرفة العصر.

بنغازي / مايو / أغسطس/ 1992.

* * * *

حســن عثمــان

أو القواعد الخمس للفوز بالرهان الروائي التونسي

لا حب

لا بؤس واضحا

لا ميراث موعودا

لا أمل في الثروة.

لا أمل في تبديل الأحوال.

هذه أول جمل في أول فصل في " القاعدة الأولى " من رواية " بروموسبور ـ القواعد الخمس في كسب الرهان الرياضي " التي صدرت في طبعتها الأولى عام 1998م للكاتب التونسي حسن بن عثمان الذي صدرت له قبل مجموعتان قصصيتان: " عباس يفقد الصواب " و " لا فوق الأرض لا تحتها ".

وفي هذه الجمل تكشف الرواية؛ رواية حسن بن عثمان الرهان بأن هذه البنية السردية تستهدف نفي ما قبلها، كما جاء في بعض من القصاصات التي وضعت فيما قبل بدء السرد، والذي كتب من قبل بعض من اطلع على النص قبل نشره، فالرواية عند عزالدين الحرباوى لها " من البكارة والهبلة الجديدة ما قد يرجع بعض العقول إلى ملاعب الحقيقة " وعند عبد الحليم المسعودي " ليست كتابة هذه الرواية لعبة تقنية في الأسلوب أو في فن السرد أو في ما بعد حداثة الرواية الجديدة. إنها الكتابة ذاتها التي تجعل من القارئ موضوعا للرهان وهو الخاسر منذ البدء " وقد وضع الناشر ـ وهنا هو الكاتب نفسه ـ هذه الكلمات على الغلاف الخلفي. والروائي ينفي بنية سردية جديدة تنفي في مفتتحها أي أفلق، ولهذا اتكأ الروائي على البنية التي تعتمد كسر سياق الحكى بكتابة رواية داخل رواية، كما يمكن أن تتزحزح تجاويف الذاكرة بـ " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " للويجى بيرانديللو المسرحي الإيطالي الأشهر ومسرحيته المشهورة، والتي يذكرنا بها كتاب " فلسفة الثورة "

لجمال عبدالناصر!!). بـــ " سأهبك غزالة " للروائي الجزائري الذي كـــان يبكى منفاه اللغوي الفرنسي !! ". ان هذه الإحالة لن تحيلنا للأدب المقـــارن لكنها ستذكرنا بغياب النقد الانطباعي في الثقافة العربية الراهنة، وقد هيمنت المدرسية / البحث الأكاديمي على الحالة النقدية العربية ـ الذي يكشف عـــن حالة التلقي الأولى أي ما قبل القراءة المنهجية الذي يؤسس له هذا النقد القبلي ويكشف عن بواعثه ويقدم مفاتيحا لها علاقة بحالة التلقي عند النفس القارئة.

لهذا فإن الأوراق الانطباعية التي قدمت بها الرواية تكشف عن نفـــس متطلعة لإزاحة ما عن راهن مسيطر يبدو أنه هو ذاته الأفق المفتوح أي اللا أفق، فلا " أمل في تبديل الأحوال "، هكذا تجـــئ البنيـــة الـــسردية محكمـــة الإغلاق: فما يكتبه الراوي حسن بن عثمان؛ كما جاء اسمه علـــى غـــلاف الرواية؛ حيث جاءت الكتابة هكذا: رواية حسن بن عثمان ـ أضيف لـــــ ـ بروموسبور، وفي الأسفل عنوان مضاف هو القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي، ما يرويه هذا الراوي وما يكتبه يكتبه " سيسي الكاتب " شخـــصية الكاتب في النص الذي يكتب رواية بروموسبور، أي نفس الرواية أي حسن بن عثمان راو لما يكتبه " سيسي الكاتب " الذي بدوره يكتب ما سوف يتحقق، أي يكتب رواية المستقبل / التراجيديا الإغريقية / القدرية المحكمة: وهو هنا والآن يكتب قدره فما يكتبه هو ما ينطق به دلفي. هو ذا الرهان الخاسر الذي تنوى هذه البنية السردية أن تحكمه وتكون في سياقه، فكأن الراوي حسن بن عثمان يتماهى في سياق لا فكاك منه.

بدون حب يروى ما يروى و لا حتى بؤس واضح؛ فحسن بـــن عثمـــان يتماهى مع السياق دون ميراث و لا أمل في ثروة ما، هو يدخل فـــي الرهـــان القائم فلا أمل في تبديل الأحوال: يجئ عنوان الرواية أو اسمها كاشفا مكثفا لهذا التماهي؛ فالاسم / العنوان هو المصطلح الأكثر شعبية أو هو البسملة والقواعـــد الخمس للدين الجديد أو برموسبور (كرة القدم): " كـــرة القـــدم والروبابيكيـــا

وحدهما الكفيلان بأن يقحماننا في صلب النظام العالمي الجديد " كما اندفع الكلام على لسان سيسى الكاتب فـ " من يلعب بكرة الرياضة بحذق ومهـارة وعلـم وسيطرة على نفسه وعلى الآخرين هو الذي يلعب بالكرة الأرضية ".

كرة القدم هي الصراط الذي حدا ممشى حسن بن عثمان لكسب رهان القارئ؛ المتلقي الذي يسترضيه ويستعطفه ويرشيه ويعترف به كنبي العصر فيكون " برموسبور " المصطلح الشعبي والمحلى التونسي، ويكون العنـوان الثاني " القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي " الثانوي للقـارئ العربـي الذي لا تسعفه معارفه فيعرف الفرنسية ويعرف كنه المصطلح المعنونة بـه الرواية؛ ففي العنوان يكمن المتن أو كما يقال " الجواب يقرأ من عنوانـه ". ويمكن أيضا اعتبار كل نقطة هي (جرينتش) في الرواية الكروية هذه؛ فكل نقطة بداية وفي نفس الوقت نهاية.

هكذا حدث الرواي حسن بن عثمان في عنوانه وتحدثت القـصاصات في تقدمة هذا النص، في احتفالية ظاهرة للخلاص من معطف المسعدي كما أشار بعض كتاب هذه التقدمات، أو كما هو معروف إعلاميا من هيمنة فـي الشعرية التونسية للشابى وهيمنة في السردية للمسعدى، فيتبدى في الكثير من الأحيان على الأقل إعلاميا في أن كل نص تونسي هو نص إخصاء الأب، أو كما يقال على لسان نعيم بن رحومة: " إن كينونة مدنسة، مقدسة، فريدة كهذه لم توجد في تونس إلا مرتين على ما أرى. فمنذ أن تقلد المسعدى مقاليد أدبه لم أقرأ كتابا بمثل هذا الكمال "!. هذه مطالع المتن، وهي داوخله كما أسلفنا؛ لأن الكاتب على عجل لكسب رهانه؛ فجوكر اللعبة أن النص نص الحاضـر كما هو حاضر أبدى و" لله فينا علم غيب نحن صائرون إليه ".

وشرائط وجود الشخصيات أنها دمى في يد المؤلف سيسي الكاتـب أو تحديدا في النص / اللوح المحفوظ، وهكذا يكون النص الذي يكتـب داخـل النص المكتوب هو علم الغيب، فالأحداث تنمو وكذا الشخصيات وما يخطـه سيسى الكتب هو ما سيحدث تباعا.

ولذا يتخثر الزمن بنفي المستقبل الذي صار معلوما؛ تصير حاضرا بهــذه المعلومية، كما يتكشف لعباس الشخصية الرئيسية فى الرواية، وبهذا فما سيحدث سيحدث، لا محالة فلا أمل في تبديل الأحوال، وبهذا تبدو الرواية وكأنها خطاطة الموت: عباس خوار دائم ونفس مثقوبة وروح معطوبة " ومن المفارقات الغريبة أن " عباس " حين تبنى فلسفة تعجيل الموت صار شغوفا بتعاطي الرهان علــى مقابلات كرة القدم، التي تعقد دوريا، كل أسبوع، وتمسى " بروموسبور " ويعلن عن نتائجها مساء كل يوم أحد في وسائل الإعلام ". وسيسى الكاتب يرسم قــدره الذي لا فكاك منه بنفسه، ويدخل بيت العنكبوت / طبقة السادة من خلال معركة عتبتها الهزيمة، فهو يتزوج صفوة السمدى عدوته (بنــت الفاميليــا) لأجــل " تعمير قصاصة الرهان كيفما اتفق "، والتي يمكن قفل فمها بقفل فرجها. والإمام سعدون بائع روبافيكا ومشترى ورقة البرموسبور الذي عنده (البرومــسبور لا يلغى دعوة الطلب، بالصوت أو القلب إلى الله، ولكنه شكل جديد من الــدعاء، أو بالأحرى، من الرجاء، شكل يفتح سبيلا أمام العناية الإلهية لتتدخل فــي مــصير المرء برحمتها). فيما تكون نفيسة ـ لا كما يمكن أن نظن المرأة المغلوبة على أمرها اجتماعيا ـ بنت بورقيبة ! المنفلتة من زمامها.

إنها شخصيات مفعولة بها حتى على مــستوى تفاصــيلها، ولهــذا هــي شخصيات كرتونية، ملامحها عامة، ويمكن أن تتبادل أدوارها. والبنية اللغويــة التي تقدم هذه الشخصيات وتلك الأحداث لغة تقريرية جافة وصــارمة وحــادة ماعدا بعض الاستثناءات النادرة، إنها لغة مهاترات لا تتغيى الفهم بقدر ما تتغيى التوصيل، لغة خيوط الكهرباء التي تصعق لغة السفسطائيين التي ليس لها هدف، وتتحول الكتابة في النص، عند الشخصيات، إلى عمل سحري غامض ومــبهم ومطلسم، يحدث ما يحدث دون معرفة بكنهها فهي قصاصات بروموسبور !

* * * *

صخب الرتابة

لـــم أقـــرأ ..

لم أقرأ إلا النزر اليسير أو المتيسر من كتابات هذا الاسم الذي رشـــح ككاتب رواية عام 1994 م، وكان مدار الرواة والمتحدثين وحفـــاوتهم فـــي معرض القاهرة للكتاب 95.

يبدو هذا الرجل، مسكون بملامح محايدة أو كأنها غاضبة؛ يجلس كثيرا في مقهى " المقهى الثقافي"، ويتكلم قليلا، يحيط به الكثيرون لكن كـــان لـــه القليل من الأصدقاء من هؤلاء البشر المحيطين به أو المحيط بهم. كأنه يتأمل شيئًا ما، شيئًا محدد، سرب نمل مثلا أو صدفة تائهة عن بحيرة.

أهداني صديقي الكاتب سعيد الكفراوي، عرفته ــ وكان الشك يراودني أني أعرفه؛ فقد رأيت صورا لهذا الوجه في الصحف، إنه محمد البساطي ولا أدري هل البساطي من البساط أم من البساطة ؟! لكنها على أي حال ليـــست من الانبساط؛ الرجل لا يوحي بذلك.

أهداني " صخب البحيرة " ، كدت أقول لـــه ما هذا الصخب حول هذه الرواية، وكدت أقول أم أنه الصخب المصري المألوف ؟

أظن أني لم أشكره ــ ها أنا أشكره بهذه الكتابة – لعـــل الـــشك راود المخيلة وما ترغبه النفس من تحقق، حين عدت من القـــاهرة وفـــي زحمـــة الشغل وجدتني في رغبة ملحة لليقين. قرأت الرواية حتى الفجر؛ في جلـــسة واحدة تبددت الشكوك.

تبـــدو

تبدو رواية: صخب البحيرة رتيبة مريبة، إنها رتابة الدهاليز؛ المداخل التي تؤدي إلى مداخل حيث كل شيء ساكن سكون بحيرة مشخـــصة، لكـــن دون ملامح ومسكونة أيضا. المكان الروائي مكان محسوس؛ الشخوص فـــي مسرحه جن يطلعون طلوع السمك الميت الذي يلفت النظر فيه بريق العينين،

الذي يحركه الموج وكأنه في وثبة حية.

هكذا يخيم جو ملبد بغيوم كآبة وريبة على الرواية التي بطلها المكان. المكان باعتباره لحمة النص أو أنه النص؛ المكان في نص كهذا مدلهم وغامض وجديد في الرواية العربية؛ مكان الأجواء الضبابية والروح الغامضة لا المكان الخارجي الزخرفي مما يذكر وإن عن بعد قصي برواية " فساد الأمكنة "، ولكنه تذكير مجهد حيث مفارقة الصخب في الروتين بين صخب السكون في الأمكنة الفاسدة وصخب البحيرة الروح المدسوسة في رواية البساطي حيث الصخب هو الرتابة التي تجتاح البحيرة كعواصف الديمومة. وتظهر الشخوص في بحيرة الصخب هذه كدود الأرض الذي يزحف لقوته ويتضاجع وينام في سكون، شخوص متطرفة في اعتياديتها.

لهذا فالمثير في هذه الرواية هو عدم الإثارة؛ وهذه الشخوص الأشباح، الأشباح التي تعيش في توافق استسلامي قدري؛ أي توافق دون مسببات لأنه ليس نتيجة ما يفرضه المكان بجلاله الغامض.

بشر هؤلاء الرواية أبناء البحيرة لا يعرفهم أحد و لا يريدون أن يعرفوا أو يُعرفوا، ومن يعيش على أطرافها علاقته واهنة بأهل البحيرة التي يشدهم إليها خيط رفيع مفتول من الوجل منها والخوف من أهلها المعزولين المعتزلين، من يخرجون من معزلهم خفافا يشترون حوائجهم. وفي النوة – العاصفة الشتائية التي هي المعادل الموضوعي للزمن في الرواية – ينهبون الحلوى الشامية من الدكان الوحيد في المكان المحاذي للبحيرة، حيث يتركون العلب الفارغة تطفو على ظهر البحيرة: " تجذبهم الأنوار التي تتسلل من بعض البيوت. يقصدونها رأسا. يقتحمونها بركلة عنيفة للباب الذي يفتح على سعته. تندلع الصرخات في الداخل. وجوههم مكفهرة لاهثة يقطر منها الماء، يحدقون في الوجوه الفزعة المتطلعة إليهم وقد أسكتها الرعب، وكأنما لم

يعثروا على بغيتهم، كانوا يتقهقرون بظهورهم إلى الخارج ".

يمنحنا البساطي في صخب البحيرة أن نعيش لحظتنا مرتين، وعميقا يختصر الرواية في لغتها الوصفية الحية النابضة المتوجسة بمكانها ومن مكانها – الذي هو الزمان – ما يظل طويلا غير مطروق إلا من عجوز صياد له قارب أسود ـ من القار ـ والذي بدأ كغراب؛ غراب البحيرة: العجوز السكوني؛ المسكون بالرتابة والبساطة الغامضة.

إن العجوز هو منطق البحيرة من لا اسم له و لا يفصح عن شيء، هذا الفم الصارخ يفصح عن إبهام مكلوم؛ عن الهامشية، عن ضآلة الإنسان في طبيعة مريبة شحيحة، هذه الطبيعة المس ما يصيب البشر بالفقر والجنون.

وفي هذه الأجواء القاتمة والغائمة تنبثق الشخوص أشباحا هزيلة ومريضة بلعنة أزلية لا يعرف أحد كنهها. وتحمل اللغة شحنة من التوجس، تنبض بالسكون المريب، مشوقة بمباغتة المتوقع، فيبدو الحدث حدثا بوليسيا مشدود ومتوتر ومباغت، أو هو شبكة عنكبوتية من حيث هو كاللغز المكشوف. فالأحداث تتسل شحيحة وشاحبة من خلال خيط السرد كخيط عنكبوت واه يكشف عن أن صخب البحيرة رواية اللغز والمريب والمشكوك فيه.

إنها الهيولى ..

هكذا ندرك الخلق في الرواية والتكوين الأوليين، حيث ينبثق الإنسان أو الكائن شبيهه من الماء كما يؤول إلى الماء. ويأخذ لغز " أبو الهول " جمعة " في رحلة الأبدية؛ " جمعة " الذي ليس هو أوديب ليحل اللغز، بل " جمعة " المتصوف في دنيا الألغاز والأسرار والطلاسم. فيما " كرويه " صاحبة المقهى و " عفيفي " البقال يخوضان في المياه والوحل يطاردان ظليهما حتى يختفيا عند اختفاء الظل.

البحيرة الرحم الذي فيه الإنسان مربوط بمشيمة الصيرورة المعتمة،

الصنارة التي يفلت العجوز منها بحلاوة الروح؛ علبة الحلوى الشامية التي يهيم بها أبناء الجزر المعزولة ينتهكون اليابسة في النوة من أجل لحسة من المن والسلوى.

هل هذه البحيرة هي النيل، هل هذا الصخب؛ المكان العبقري هو جغرافية مصر التي تبدو دائما مشدودة للماضي، الهيولى الأولى، العالم السفلي في الميثولوجيا الفرعونية، حيث مصر أم الدنيا ؟ وهل هذا الإنسان الذي " يختفي في الضباب الكثيف الذي يجثم على البحيرة "، هو الإنسان انطولوجيا، المعلق بمصير الوجود؛ الوجود العدم ؟

إن هذا المكان ليس بحيرة بقدر ما هو جثامة أو جبانة، والإنسان في هذا المكان مصروع بحكم تهميشه اجتماعيا. فالمكان يجثم على النفوس ويكفن الروح، المكان العصي الذي فيه النساء يكشفن عن الدلالة بمدلول الانتظار: انتظار الرجل من يفر من بيته فرار الملسوع، ومن نفسه فرار الممسوس، وانتظار ما ترمى به البحيرة ساعة الغضب، ساعة النوة، ليخضن في خضابها وفي أجوائها الموبوءة بالجثث؛ جثث الرجال رجالهم الذين يرمى اليم بهم كما يرمى ببقايا الأشياء القديمة التي يتعيش منها من يسكن البحيرة، فأي صخب ميت صخب هذه البحيرة؛ بحيرة فرعون الهيولى الأولى ؟

* * * *

في المســـرح

إشكال المسرح

الحداثة

إن المسرح يضعنا في مواجهة بين الذات والدراما / الحداثة؛ لأنه نتاج تواصلنا مع الحضارة الحديثة. إنه هوية نهضتنا، فالسؤال عن ماهية المسرح عندنا سؤال عن ماهية النهضة ذاتها.

وهكذا هو إشكال بقدر ما هي نهضتنا إشكال.

إن النظريات المسرحية الغربية قد حددت مفهوما عاما للمسرح، ومن ثم التطور والتغير اللذان تعرض لهما هذا المسرح، بحيث أمكن تحديد هذه المتغيرات وتأطيرها نظريا، فظهر مثلا اصطلاح المسرح الكلاسيكي لنوعية محددة من العرض المسرحي والكتابة المسرحية .

حددت ابستومولوجيا المسرح هذا الاصطلاح من خلال مفاهيم العرض المسرحي – أي النص كعرض – وهكذا عير مسرح بالكلاسيكي لتوافر عناصر متعددة؛ مثل وحدة الزمان والمكان، وحدة الحدث وترابطه المنطقي، جزالة اللغة وفخامة الأسلوب.. الخ .

المسرح الشكسبيري، وانطلق تعبير جديد عرف بالكلاسيكية الجديدة.. الخ، لقد كانت هنالك منطلقات محددة أنتجت نوعية مسرحية اصطلح تسميتها انطلاقا بالتغيير النوعي الذي حدث في فهم الدراما، وهذه المنطلقات نتاج تاريخ وتقاليد مسرحية عريقة مقننة .

لكن السؤال: هل يمكن استعارة نفس محددات المفاهيم المسرحية التي يرتكز عليها اصطلاح المسرح الكلاسيكي لنحدد الكلاسيكي – مثلا – في مسرحنا الذي تنعدم في ثقافتنا أي مرجعية تشخيصية له في ثقافة لا تشخيصية أصلا ؟

إن هذا السؤال، أي ما هو مسرحنا، يسبق السؤال حول القديم والجديد فيه، ومن ثم التجارب الجديدة، حقا هذه التجارب يجب أن نعترف أنه رغم كل المظاهر الدالة على سلامة طرقها إلا أن وسائل تمييزها عن الطريقة التقليدية ليست بالبساطة التي قد تبدو للبعض.

وهكذا نحن ملزمون باستعادة النقاط التالية:

أولا : مسرحنا بدأ مع بواكير النهضة العربية الحديثة التي بدأت مع إطلالة القرن التاسع عشر بكل ما لها وما عليها.

ثانيا : لا يعاني المسرح عندنا من إشكال الثنائية النهضوية؛ تراث / معاصرة، وإن كان يعايشها.

ثالثا : المسرح لم يصبح بعد ثقافة، إذ هو فرجة وثقافة عين، في حين أن التراث العربي له موقف مشهود من الثقافة التجسيدية (مسرح / نحت / رسم).

رابعا: لم يتم التأريخ لمسرحنا، وبالتالي لم تتم دراسة العرض المسرحي إلا فيما ندر، والكثير من الدراسات المعروفة تهتم بالنص المسرحي، أي تهتم بالأدب التمثيلي كما سمي النص المسرحي عند الرواد.

هكذا يبدو أن سؤالنا يطرح سؤالا هو: هل مسرحنا ـ حتى الآن ـ مسرح التأسيس ؟ وإذا كان كذلك فهل يمكن القول: تأسيس كلاسيكي، تأسيس حديث ؟ وإذا لم يكن كذلك فهل يمكن أن نوضح مبدأ التواصل والاستمرار، وبالتالي مبدأ الانقطاع والانحلال ؟

لهذا فإن المسرح سؤال، وهو إشكال حضاري، فكما قلنا في البدء إن المسرح هوية نهضوية، فإننا نعود لنؤكد أنه حين يدور الحديث عن فن الدراما عندنا يدور ضمنا حول تراجيديا النهضة. وهما يختلطان بشكل لا

يقبل الفصل تقريبا. من هنا فإن أي وعي مسرحي هو وعي ممزق " يخترق الوعي على هيأة سؤال.

والوعي الممزق يتمسرح بافتراض: أن الاستحالة ممكن فيجد في خيال الظل كلاسيكية مغايرة، وابن دنيال يوربيدس، وفي مشهد مقتل الحسين إمكان دراما، وفي الحلقة الصوفية تمسرحا احتفاليا، وفي السامر شكلا مسرحيا خاصا، وبالتالي تحققا معرفيا ـ بالقوة ـ لنظرية مسرحية عربية. ولكنه في الواقع وعي يتحقق على هيأة سؤال: ما هوية المسرح العربي.

ولنفترض أن التسليم بأشكال وشكل التأسيس هو الممكن الوحيد الذي يجعل للسؤال محلا في الزمان والمكان، هنا والآن؛ وعليه فالتأسيس هوية وأشكال البحث المشار إليها إمكانية.

وهكذا يمكن أن يتحقق المسرح لأنه سينفي هويته هذه من خلال بحثه المضني لتحقيق المسرح / العربي الذي يعنى أن يصبح ثقافة عين ومخيلة وذاكرة ويصير من تقاليد الثقافة العربية التقليدية؛ شعر، موسيقي، خط، نقش.الخ, وتصير لدينا ذاكرة تشخيصية إذا سلمنا جدلا بهذا الافتراض، فالجديد حقا هو التأسيس ذاته بما يحمله من استقراء واستنباط ومن تركيب وتوظيف. ولأنه لا يمكن التحقق من الانقطاع بدون التأصيل والتواصل، لذا فإن هذه التجارب المتعددة بقدر ما تعمل على التأصيل بقدر ما تنحو إلى التجديد.

ويبدو أن مقدمة كهذه تؤدي إلى نتائج متعددة وإجابات متنوعة لأننا نعتقد أن التأسيس / الهوية يتسم بالتجريب الذي فيه التأصيل تجديد، ولاعتبار أنه استحدث، فالوحدة هنا كامنة في الاختلاف بحيث يبدو الواقع وكأنه صالة انتظار لمجئ الكلاسيكي.

هذه المقدمة الافتراض لا تنفي الافتراضات الأخرى، بل تؤكدها بحكم أنها مقدمة / سؤال، وبهذا الطرح تدخل في إطار تعدد الإجابات، وإن كان

في السؤال يكمن احتمال إجابة. وفي إجابة كهذه تكمن المغامرة والمفاجأة؛ لأنه بدون " استدخال التعددية والمفاجأة يواصل الواقع والمعرفة انطلاقتهما في ضرب من العطالة والحشو ".

لما تقدم فإننا نرى المسرح في مصر يبحث في هذا السؤال عموما عبر النص / الكتابة دون النص / العرض، ويتسم هذا المسرح بالتواصل والارتباط بالمصدر؛ المسرح الغربي.

ونجد أن إشكال القالب المسرحي مشكل النص / الأدب، فيما حاول يوسف إدريس البحث المضني من خلال تعدد المعالجات الدرامية للنص / الكتابة، والفريد فرج يعالج الدراما من خلال استدعاء تراث السير والحكايات، فيما يبقى المسرح باعتباره العرض هامشا على المتن.

يقول الأستاذ حسين الشعبي: ظهرت في مجال المسرح دعوات للمطالبة بالتحرر من قبضة المسرح الأوروبي، فجاءت صيحة يوسف إدريس بالعودة إلى مسرح السامر المصري لخلق مسرح عربي أصيل؛ لأن الفن على حد تعبيره "ظاهرة اجتماعية إنسانية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من اجل ذلك الشعب" وتشكل هذه الدعوة تعبيرا صادقا عن الروح الرومانطيقية "الرومانسية". للاستقلال عند المصريين والعرب ما بعد ثورة يوليو 1952، وكذلك دعوة توفيق الحكيم لقالب مسرحي مصري، والمحاولتان معا ـ على جرأتهما ـ لم تستطيعا باعتراف قطبيهما التخلص النهائي من الأشكال والتقنيات المسرحية الجاهزة لدى الغرب وبذلك فإنهما لم تعرفا للتجاوز طريقا.

غير أن هذه المغامرة فتحت الباب للتعددية والمفاجأة بحيث إنه في ظرف عقدين من الزمن أمكن رصد رصيد مشترك يقسم بالاختلاف ويهدف للتأسيس كما عمل سعدالله ونوس، ومسرح التسييس وعزالدين المدني والمسرح التراثي وعبدالكريم برشيد والمسرح الاحتفالي وروجيه عساف

ومسرح الحكواتي والمرحوم محمد مسكين في مسرح النقد والشهادة والمسكيني الصغير والمسرح الثالث.

المسرح الثالث نموذجا

لماذا ؟

أولا: « لأنه بمثابة توجه جديد نحو منعطف جديد في تأهيل الظاهرة المسرحية ».

فالمسرح الثالث يقدم كتيار مسرحي ينطلق من مسؤولية الاختيار والوعي بها، فهو اختيار ثقافي / مسرحي/ إيديولوجي لا يؤمن بالبراءة أو الاختيار، إذا البراءة في الفن مدانة لأن الأوضاع الثقافية والسياسية والاقتصادية السائدة مبنية على الاختيار، فإما أن تختار التكريس والتبرير، وإما أن تختار الحرية، فلا مجال للحياد في الاختيار.. إذ الحياد اختيار..

ثانيا: لأن تجربة المسرح الثالث تؤكد على أن المسرح عرض وأن النص / الكتابة ليس مسرحا حتى يصير النص / العرض. وبهذا يكشف عن أهمية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.

ثالثا: تبدو هذه التجربة نتاجا لإشكال المسرح عندنا. فهي نتاج لتجربة المسرح الاحتفالي الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الانثروبولوجي)، والمسرح الثالث نتاج للإجابات المسرحية المصرية حول سؤال المسرح، هذه الإجابات التي بقيت في إطار المشكل الأدبي أو التأليف الدرامي.

رابعا: المسرح الثالث مسرح هواة، وكل تأسيس هواية أي مغامرة وتجذيف وثورة..

خامسا: هنالك نقطتان هامتان:

أ- سمة مغربية تجنح للتنظير- الاستقراء _ الاستنباط، التركيب التوظيف.

ب- سبب معرفي شخصي، وهو الاطلاع على عروض مسرحية لهذا المسرح واطلاع على نصوص للمسكيني الصغير وعلى بعض الكتابات حول هذا المسرح.

تصدر عمل المسرح الثالث بيان قالت ديباجته:

« ربما أصبح علينا أن نحدد فهمنا الجيد الواعي لمسيرة المسرح المغربي عبر امتداد التجارب المتعددة التي عايشها المسرح الهاوي المغربي، لذا سوف نفاجئ الغائب وندعو الحاضر إلى المشاركة في طروحات ظلت تراودنا، لقد كانت ضرورة التجريب والملاحظة " والتجريب على جميع الأصعدة النظرية التي شملت مجالات الفعل الإنساني على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي، كانت أساسية أجل ووضعت منهجية طروحاتنا التي تتنفس الصعداء أمام طروحات هلامية حول المسرح المغربي بصفة عامة.. حيث تجلى هذا في التدخل الرسمي بالنسبة لتعريف المسرح ودوره.. هذا التعريف لا يمكن الاعتماد عليه أو الأخذ به نظرا لبعده الواحد الذي يخدم جانبا واحدا.. أو التدخل الحر الفردي الذي تأثر بشكل أو بآخر بنظريات أكاديمية صرفة أو قريبا منها والثورة عليها أحيانا... بالإضافة إلى نشر كثير من الاجتهادات والدعوات إلى مفهوم المسرح المطلوب. أمام هذا التدخل في الطرح ..فإن المفهوم الحقيقي للمسرح العربي.. انطلاقا من وضعه ظل حبيس التأثر والذاتية، لذا فقد أصبح من الضروري متابعة هذا البحث وتقنينه في إطار الفعل المسرحي. ».

وقد أشار البيان إلى إشكالية الطرح والواقع، فأكد على أنه مسرح التاريخ والزمان والمكان شارحا المكان بأنه جغرافيا الجنس والمواجهة، فالمكان امتداد عربي في مواجهة عدو (استعمار متعدد الأوجه) والتواجد

في الزمان يكون عن طريق (التلمس يعنى للانتقال مـن الملمـوس إلـى المحسوس) و « لا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عـن عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكـاني والحـضاري والتاريخ أو ذاكرة الحدث الدرامي هو حركة حية، إنه الحاضر ولكن علـى أساس التحدي القائم، وبالتالي ينفي المسرح الثالث النسخ والنقل والتلقائيـة. ويرى أن تعامله مع الزمان والمكان والتاريخ ـ نصا وإخراجا ـ ينطلق من عملية تحليلية وتركيبية في إطار تعامله مع الواقع الذي يـرتبط بـالمتفرج، وبالتالي يرتبط بطموحاته بحريته..

هكذا يطرح الخطاب الفكري للمسرح الثالث الذي لـه جانـب آخـر يسمونه المضمون التقني الفقير والذي يجددونه بالقول " إنه يتشابه مع اتجاه جرتوفسكى التقنين فقط، ولا يتفق معه في مضمون اللعبـة الدراميـة، لأن المسرح الثالث يقوم بدراسة التاريخ في زمان ومكان معين ».

وثالوث المسرح الثالث الزمان، المكان والتاريخ والمـضمون التقنـي ثالثه الإدارة، العين، الروح، ويحاول المسرح بهذا أن يجمع ما بين المتفرج: العين والممثل: الروح واللغات المسرحية المتعددة: الأدوات.

هكذا يبدو أننا لخصنا أهم المفاهيم عند جماعة المسرح الثالث، غير أن هذه المفاهيم لم تبق هي ذاتها ساكنة فلقد تم تجاوزها، ولكنها اعتبرت منطلقات عامة، فلقد أخذ البعد المكاني كمفهوم وكعرض دلالات متعددة وطور بحيـث اعتبر البعض أن المكان هو متخيل رغم واقعيته فهو « بالـضرورة المكـان الواقعي الذي ينتمي للمعرفة المشتركة بين المرسل والمتلقي، وهو اللا مكـان في تجاوزه لواقعيته وتحمله لدلالات إيحائية تثير متخيل الملقى ».

لكن ثمة إشكالية أن العرض المسرحي لـيس مقـولات، وأن القـول المسرحي أو الخطاب المسرحي لا يكون قولا مـسرحيا إلا علـى الـركح، وهكذا يبدو أن الركح المسرحي يساوى الفاعلية، الحيـاة، لهـذا فالمـصدر

الأساسي يكمن في جماليات العرض لأن الفرجة هي وسيلتنا للتواصل مع هذا الخطاب، ولهذا وقبل أن نبحث عن هذه الفرجة نشير إلى ملاحظات أولية حول هاجس هذا الخطاب، وهو هاجس الفكاك من التبعية، هذا الهاجس الذي يعمى الرؤية الإبداعية عن حقائق العلاقة مع الآخر وبالأساس العلاقة بالواقع، وهذا العمى كثيرا ما يؤدى إلى نفس النتائج نتيجة لمقدمات خاطئة، وعلى ذلك فنحن نلاحظ أن خطاب المسرح الثالث يقدم حقائقه دون تفحص دقيق، ويطالبنا أن نقبل مقدماته حول المسرح المغربي وكأنه أمام تقليد ثقافية مهيمنة وتاريخية، وأن المسرح الثالث ينقطع عن هذا.

وهكذا يبدو أننا " طرحنا وببساطة المنجزات جديدة " كما يقول بريخت، ونلاحظ أن هاجس هذا الخطاب يدفع نحو موقف اسمه " الموقف الفلكلوري " يتحول فيه الشعب إلى مصدر وحي، ويتحول التراث الشعبي إلى تابو ومصدر رؤيا.. ولذا السبب يحتفي الأستاذ " عبدالقادر عبابو "، وهو من مؤسسي ومخرجي المسرح الثالث، بالنهضات الشعبية في احتفالية طقسية مرجعيتها الطقس الجروتوفسكى ومشكل التبعية والمرجعية الأخرى لهذه الاحتفائية هي هيمنة النظرة الانثربولوجية في الساحة الثقافية المغربية.

وهذه النظرة تدفع نحو منزلقات متعددة تسم الكثير من الأعمال الفنية بالاتجاه نحو فضاء عين السائح وفضاء إرضاء المشاهد الغربي، ويلاحظ ذلك بشكل أوضح في الأعمال السينمائية، العرض الثالث..

ملحق 1:

في مسرحية " رحلة السيد عيشور للكاتب المسكينى الصغير جهد منهك اتجاه العرض في تقاطع مع النص والمخرج عبدالقادر عبابو في بحثه حول منهجه في الإخراج الجدلي يقدم تحليلا مطولا حول إخراجه لهذه المسرحية.

أما المشاهد فإنه يرهق بنصية أو حرفية العرض، لأن المخرج حاول جاهدا أن يحول المحسوسات إلى ملموسات، فاستغل حاسة الشم بإطلاق البخور وحاسة اللمس بتوزيع الحناء على المتفرج في محاولة للسيطرة على فضاء المشاهد بطقسية لا فراغ فيها، والمستويات الثلاثة التي يفترضها المسرح الثالث للنص جعلها المخرج مستوى واحدا جدليا.

وإذا كانت الترسيمة التالية تبين مستويات النص / الكتابة فإنها في عرض عبابو تأخذ مستوى مناقضا ثم مفجرا للسكوت عنه بسيطرة كلية للغة اللمس.

عيشور في الزمن والمكان...

الزمن الماضي التراثي " عيشور ولي "

قرية : فضاء واقعي وفي الوسط (مرابط)، كما هو موروث الثقافة البصرية للمتلقي في طقوسيته وأسطوريته.

محراب: فضاء تعبدي روحي، السلطة الغيبية، تحيل إليه الذاكرة.

الزمن الحاضر: رب عمل.

مدينة: فضاء واقعي.

عمارة: تربية في المكان.

منجم: عيشور المتحول في الزمان والمكان.

ثم عيشور لم يعد في الزمان.

عيشور لم يعد في المكان.

عيشور آخر يحتل زمان المتلقي الذي يبحث عن مكان لعيشور الجديد.

إن المخرج يرينا أن المتحول لم يتحول بعد وأن الثابت بعد ولهذا ينطق المسكوت عنه فيجعل المستوى الأول أي (عيشور الولي) وقبره (المرابط) مرابطا على الركح وفضاء مهيمنا على فضاءات المسرحية كلها ونشاهده طوال العرض.

وبهذا يجعل التحول مكانا كما هو العرض المسرحي (مكان أيضا)، حيث كما لاحظنا منذ البدء أن مسرحًا كهذا هو مسرح تجريب.

ملحق 2

مسرحية: البحث عن رجل يحمل عينين فقط أو رحلة ابن دنيال.

النص / الكتابة: المسكيني الصغير: تجربة مسرحية " ابن دنيال " من تجارب المسرح الثالث ككتابة نقدية، وذلك من خلال معالجة الزمان / المكان / التاريخ أي التراث. الخ.الفكرة تم استغلالها ضمن هذه الإشكالية حيث يصبح ابن دنيال الفكرة في الزمان والمكان جزءا لا يتجزأ من الواقع المعيشي الوطني / القومي الإنساني، داخل هذا الفضاء؛ فضاء النص، يتم استحضار ابن دنيال المخايل، الذي يختصر في نفس الوقت المثقف العربي الذي يعاني العديد من الحصارات النفسية، الاقتصادية.. الخ .

هذه الفكرة أي فكرة النص لا بد من أن تتجادل مع معطيات المكان العربي / الإسلامي / العالمي، وبالتالي يجب أن تحدث خلخلة عند المتلقي لمعايشة المتناقضات. طبعا هذه المعالجة تتم وفق فضاء الركح، حيث يفترض في التشخيص إظهار التناقضات عن طريق تجادل الملحقات

والشخصيات، أي بكل اللغات الدرامية المعروفة داخل فضاء الركح بمعنى آخر يجب البحث عن بديل داخل فضاء المتلقي الذي هو في الأساس جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي، جزء من فضاء النص؛ فضاء المكان / الزمان / التراث. وهذا بطبيعة الحال اجتهاد يدخل في إطار البحث عن صيغ جديدة للتعامل مع التراث العربي / الإسلامي / العالمي. في إطار فضاء الركح هناك فضاءات يتعامل معها المسرح الثالث انطلاقا من تحديد الشخصية التي تتبنى الطرح وتتبنى بلاغات النص؛ كل خطابات النص، الظاهرة والمسكوت عنها كاستغلال الجسد والصوت والحركة، إلى جانب هذا تدخل أيضا فضاءات الديكور والقطع التي يجب أن تتجادل مع جسد الممثل واللغات الدرامية الأخرى، موسيقى، إضاءة.. وهذا التعامل لا يجب أن يسقط في الإبهار، الذي قد يشكل حالة سلبية بالنسبة للمتلقي وتبعده عن خطاب النص. إذ لا بد من المشاركة الفعلية والمتكاملة داخل الفضاءات المسرحية، وفي هذا تبرز تجربة المسرح الثالث من بين التجارب التي عرفها المسرح المغربي والعربي عموما. وهي محاولة للبحث عن مصطلحات أخرى من الممكن إيجادها داخل المعطيات التراثية. فالمفروض هو تطويع المعطى الثقافي / التراثي لكي يشكل تقنية جديدة من خلال معطيات ثقافية تربط المتلقي بالموضوع. والمهم في العمل هو محاولة إثارة السؤال عند المتلقي، وعندما نتساءل فهذا يعنى أننا اكتشفنا أنفسنا.

والمسرح العربي مطالب بالسؤال، أي البحث عن الشكل داخل الشكل والمنطق داخل المنطوق، وهكذا تختلف التجربة من مخرج لآخر، وهذا النوع من الكتابة يرفض التعامل من بعد كما يرفض الإبهار.

النص / العرض:

يفترض المسرح أن النص / الكتابة يتقاطع مع النص / العرض دون أن يلغي اتصاله؛ حيث النص العرض متخيل النص المكتوب. أي إن لغة

المخرج هي لغة المشهدية، فضاء العين. لهذا كنا في القاعة أمام إخراج المسرح الفقير؛ الممثل فيه هو اللغة المسرحية، غير أن ما شاهدناه أن اللغة / الحكي أجهدت بعض الممثلين لطول الحوارات وتكرار القول داخل إطارات ومفردات مكرورة، وهذا جعل المخيلة الإخراجية ضئيلة تتكئ على النص / الكتابة. فمثلا المشهد الذي يعالج قضية العلاقة بين الكهنة والكنيست الصهيوني يتم فيه السخرية من المشاهد حين يقدم كمشهد ساذج، صارخ بشعارية خطابية معتادة لليهودي؛ يهودي مسرحية تاجر البندقية. وهكذا بقدر ما جنح الديكور للتجريد جنح التشخيص إلى تجسيد معتاد، في تضاد عكس الاتكاء على السائد. أما الملابس فإنها ساهمت بتوازن مع النص / الكتابة في إمكانية أن يشخص الممثل الشخصية دون عوائق، إن الممثلين كانوا بحاجة إلى مخيلة إخراجية أغنى من أجل أن يتخلصوا من الإمكانيات المحدودة للعلبة الإيطالية، خاصة الركح الصغير – سينما قابي سابقا–، وقد أدى بعض الممثلين مجهودا طيبا للتخلص من هذا العائق في لباقة ملحوظة لكن محصورة.

المسرح : الجوع إلى الحوار :

حين ترتفع الستارة نجد فاوست وحيدا في غرفته، في ساعة متأخرة من الليل، وهو يشعر بأنه واقع في الفخ يقول:

آه ! وا ويلتاه

أمازلت غائصا في هذا السجن،

في هذا الجحر اللعين المخيف المحفور في الجدار ؟

ثمة، على أية حال، عالم فسيح في الخارج !

.. غوتـــه

غدت حياتنا احتفالاً بغائب، أو كما يبدو على الـــركح؛ هـــذا الغائـــب المتجلي كشبح، فكل ما هو صلب يتحول إلى أثير وكل ما هو أثير أثير على نفوسنا!. كذا حال المسرح الذي يجمعنا كل عام في يوم الاحتفال بالمـــسرح العالمي؛ كي نتحقق من أن ما هو أثير على نفوسنا لا أثر له، أو كي نتحقق من غيابه، وبهذا تتحقق هويتنا كشبح يهوى مطاردة الأشباح.

لنعيد حيثما جمعنا يوم المسرح العالمي سؤالنا: أحقا لدينا مـــسرح ؟، وهو سؤال التحقق من الوجود؛ سؤال البديهة الأولى، سؤال التحقق من الذات حيث سؤال المسرح عندنا سؤال الحداثة، تأصيل الصلة بالعـــصر؛ العـــصر الذي يظهر لنا كبعد رابع يتكثف في الستارة المغلقة كالأبدية.

قبل كل شيء، وقد يكون بعده أيضا، أن سؤال المسرح هذا ذو طـــابع معاصر بمعنى ما مقطوع الوصل بمشكل التراث؛ المسرح مربوط تاريخنـــا الحديث وحلمنا النهضوي وأضغاث أحلامنا هذا ما يمكن التحقق منـــه دون حذلقة قومجية أو ادعاء فارغ.

فالمسرح لم يكن البتة حتى من لزوم ما لا يلزم في الحضارة العربيـــة الغابرة، في هذه الحضارة لم يكن ثمة ضرورة لهذا الفن، ولم يكن مـــصدرا من مصادرها الثقافية؛ ومما يلزم التنويه به موقف فيلسوفنا ابن رشد المالـــك لناصية العقل والممنهج لفلسفة العقل في تلك الحضارة العربية الغاربة؛ أنـــه لما جاء يترجم كتاب الشعر لأرسطو ووجد نفسه في مواجهة فصل الـــدراما واصطلاحي التراجيديا والكوميديا: تذكر الروايات التاريخية أن ابن رشد هذا توقف لهنيهة ملتفتا لصديق تاجر، يتاجر مع غرب الكرة، ليـــسأله كمثقـــف ويستنير بما شهد في سفرياته مما يمكن أن يوضح ما غمض عليه في هـــذا الفصل، تقول الروايات إن التاجر ذكر لابن رشد أن: التراجيديا قصة مبكية

يجتمع جمهور لمشاهدتها، يرويها أشخاص يقوم كل شخص برواية رواية تخص فردًا من شخوص القصة الرئيسية وهكذا، فيما الكوميديا قصة ساخرة تقدم كالتراجيديا، وإن هذا ما يدعونه في مجمله الدراما، على عجل علق ابن رشد: لماذا هذا الشقاء، يكفي أن يروى شخص واحد هذه الرواية. مكتفيا بهذا مترجما مصطلح الكوميديا بالهجاء والتراجيديا بالمديح.

في أيامنا هذه علق السميائي الإيطالي أمبيرتو ايكو: يا للخسارة !، لاسيما أن ابن رشد كان يمتلك عدة نظرية جاهزة لتحديدها، وفي المقابل كانت الحضارة الغربية في القرون الوسطي تمتلك التجربة الفعلية للعرض المسرحي، ولكنها لم تكن تمتلك العدة النظرية الوافية للاحاطة بها. لكن هذه الحسرة لم تطل أذن ابن رشد الذي ألغى تاريخيا هذا الفصل من كتاب أرسطو بدم بارد؛ لم يكن بحاجة لدرس في شيء ليس له علاقة بالأسئلة التاريخية التي تطرحها حضارته في زمانها ومكانها.

هكذا أسدل الستار وحذف باب المسرح، وكان الشارح قد فتح ـ في سفر أرسطو – كل بقية الأبواب التي لم تكن هينة أو قليلة.

بهذا فإن سؤال المسرح سؤال حداثة في الثقافة العربية المعاصرة دون ريب، لقد توجب ترجمة ذاك الفصل المحذوف ومنذ وجب ذلك تحول المسرح للمرآة التي فيها نتبين وجهنا؛ هذه المرآة التي تكشف لنا جانوسية هذا الوجه المنقسم على نفسه عين على ما سلف وعين على مجهول، عين متعينة في ما مضى وعين مذهولة: الوجه وجها المسرح الباكي الضاحك، وفي هذه المرآة يتمسرح رعبنا مما نرى من غياب.

لهذا نحتفل كل عام مع العالم بيوم المسرح ولكن لأن لكل شيخ طريقة فطريقنا تحضير الأرواح في حفل سمر لخليل القباني ويعقوب صنوع ومحمد عبد الهادي الذين يتسكعون في الذاكرة في شارع محمد على كمخنثين بجدارة وعلنية.

لكن المشخصاتية لم يتركوا الركح وإن كانت الستارة مسدلة، وقف المشخصاتية صامتين في مقدمة الخشبة كخيال ظل، كاراكوز بازامه يشاغب المشهد واحتفالية عبد الكريم برشيد تتأتى، فيما حكواتي روجيه عساف يتشيع ليتشعب في المكان، عبد القادر علولة يقيم " الحلقة " ويتلقى لأجل ذلك رصاصة تراثية أصولية في الحلقة، الرصاصة تردى الحداثة العلولية قتيلة، لكن المشخصاتية لم يتركوا الركح وإن كانت الستارة مسدلة.

لقد كان المسرح عندنا دائما عملا دينكشوتيا؛ لأن المسرح حوار والحوار هو الغائب الأول عن خشبة واقعنا، والمسرح عمل جماعي يحقق الفرد فيه ذاته من خلال تعددية يستلزمها كل حوار، والسلطة سلطاتنا القمعية عملت وتعمل بكل السبل على دحر الذات وتغييب دور الفرد وتحريم الحوار ونفي التعدد، بذا عد المسرح عدواناً على هذا الواقع من لزوم ما يلزم استبعاده.

هكذا ترهقنا أحلام مراهقتنا، أحلام اليقظة، يقظة مسرحيين يتسكعون في كل مدينة عربية في شارع محمد على تداعبهم وتثيرهم الأضواء، على رصيف غودوا خلف ستارة ظلامية في انتظار شمس الحرية الغائبة، يغزلون قصائد الغزل كل عام في يوم المسرح العالمي في معاناة يومية؛ من أجل أن يتجلى هذا الخفي حيث إن أجمل في الحياة أن أوهامنا معنا. ويقض هذا الغائب، يقض مضاجع شبابنا دون رجالنا لأن رجال الفكر العربي ! لاهون عن المسرح يعمهون في غيهم حيث يتخذون من سدة كل سلطة متكأ، أريكة، نرجيلة، أنجيلا. ولأن جدل الشرط التاريخي والذات الفاعلة جعلا من المسرح معنى وجود فإن الذات الفاعلة تحفر في الواقع حضورا يستمد تجليه في محاولات مسرحية تتغذى بأساليب عدة تراثية وشعبية في سياق من التجريب تأطره علاقة حميمة بين المخيلة والذاكرة كمشروع قد يكون دون كيشوت وكيجيتو هذا: سعد الله ونوس الذي تتبدى هزائمه سيمياء المسرح العربي؛ حيث مسرح ونوس هذا مسبار الذات العربية التي أعاد تشكيلها في مشغله المسرحي وقام بتفكيكها وإعادة رسم معالمها الضائعة، ومسرح ونوس

أركولوجيا الذات العربية وبحث في معاناتهـا باعتبارهـا معانـاة الإنـسان المعاصر كما في ملحمة السراب:

خاتمـة:

في أحد دروب القرية، والليل ما يزال في أوله. تبدي الزرقاء الرأس، غريبة من الانخطاف والذهول.، تسير حاسرة الرأس، متعثـرة الخطـوات، ويوشح قسمات وجهها تعبير حاد من الخوف والتفكك . يتبعهـا شـخص أو شخصان، ثم يزداد العدد حتى يتحول إلى حشد صغير.

الزرقـاء : (**وهي تجرجر ساقيها**) هذا المساء راودتني الرؤيا. وينبغي أن أخبركم ماذا أبصر. لا يجوز أن أكتمه. لا.. لا يحق أن أكتم عنكم ما أراه. اللهم صل على النبي.. أبصر عاصفة رهيبة تتقدم. والناس طفل وحيد في العراء. ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ إليه، والعاصفة الرهيبة تزمجر وتتقدم.

يوسـف : **(حولها حشد من الرجال، نميز بينهم ضرغام وخلف الدوري ويوسف العلوني وآخرين..)**

يوسـف : ماذا تخبر الزرقاء ؟

ضـرغام : إنها تتوعدنا بالأهوال.

رجل عجوز : احذروا.. ما أخبرت الزرقاء عن شيء إلا وقع.

الزرقـاء : اللهم صل على النبي.. إني أبصر، وليت النور ينطفئ في، و لا أبصر ما أبصر. سافر عبود الغاوي، ومعه قرينه الشيطان، وأحلى صبياكم.

خلـف : هذه شائعة مغرضة.

رجـل عجـوز : دعنا نعرف ما تبصر.

الزرقــــاء : (**تكرر جملها بصوت عميق، ورتابة طقسية**) صل على النبي.. سافر عبود الغاوي ومعه قرينه الشيطاني، وأحلى صبياكم. باع كل شيء من المخزن إلى المجمع.

يوســـف : (**يمسك كتفها بيد قاسية، ويهزها**) ماذا تقولين أيتها البومة؟.

خلــــف : أتتهمين عبود الغاوي بالسرقة !

الزرقــــاء : تماديت، لأهتكن هذه الشيبة.

الزرقــــاء : (**لا مبالية .. تتابع بالنبرة الطقسية نفسها**) صل على النبي.. سافر عبود الغاوي ومعه قرينه الشيطاني، وأحلى صبياكم. باع كل شيء من المخزن إلى المجمع. نهب الأراضي والأموال، وسافر.

أصــــوات : أتبشريننا بخراب البيوت.

: هذا اختلاق وكذب.. إنها تخرف.

: إذا صح ما قالته ضعنا.

: إنها تلقي علينا فألا سيئا.

الزرقــــاء : (**بإصرار و لا مبالاة**) اللهم صل على النبي.. نهب الأراضي والأموال، وسافر. أبصر دهشة وذهولا. أبصر ناسا يتراكضون.

أصــــوات : لا تتابعي.

: من طلب منك أن تتنبأي ؟

: إنها ترمى علينا تعويذة الخراب.

(ترتفع حدة الغضب. يحاصر الرجال الزرقاء، ينشب خلف يده في عنقها، يبدأ الرجال في ضربها، تسيطر على الأرض فيتكومون فوقها)

(ترتفع حدة الغضب. يحاصر الرجال الزرقاء، ينشب خلف يده في عنقها، يبدأ الرجال في ضربها، تسيطر على الأرض فيتكومون فوقها)

أصـــــــوات : (مختلطة.غاضبة. .. متقطعة)

: تريد خراب بيوتنا.

: الشيطان يتكلم من فمها.

: توقفوا ! والله عيب أن تمدوا أيديكم عليها.

(يأتي بسام وفاطمة راكضين. يبدأ بسام فورا بمعاركة الناس وإبعادهم عنها.)

بـــــــسام : ابتعدوا عنها.

فاطمـــــــة : ألم تبق في النفوس نخوة.

بـــــــسام : العمى.. وحوش البرية أشد رأفة منكم !

فاطمـــــــة : يا عيب الشوم .. تتمرجلون على عجوز !

بـــــــسام : اذهبي يا فاطمة ونادى المختار .

خلــــــــف : ومن يبالى بالمختار ؟

رجـل عجـوز : عيب.. والله عيب أن تضرب الزرقاء.

صـــــــوت : تنبأت بالخراب، ورمت علينا فألا سيئا.

الزرقـــــــاء : (بصوت متحشرج) أبصر أناسا يتراكضون وسط سحابة من الصياح والعويل.

صـــــــــوت : (يتناهى من بعيد قويا وفاجعا) يا ناس.. يا هو.. علمت أن الغاوي هرب بأرزاقنا و أموالنا..

أصـــــــوات : (الرجال، وكأن صعقة أخذتهم، بعد فترة..)

أصـــــــوات : (مجلجلة وخائفة)

: أخشى أن أصدق ما سمعت

: صح ما تنبأت به.

: لا دخان بلا نار.

: ولكن ماذا تنتظر ؟ هيا بنا.

: هيا

خلـــــــــف : صدقوني.. ما هي إلا شائعات مغرضة.

صـــــــــوت : حل عنا يا كلب الغاوي.

(يتخلص الرجال من جمودهم، ويتراكضون باتجاه الصوت)

خلـــــــــف : أتصفني بالكلب ؟ انتظر ؟ انتظر..

(يجري وراء الرجل الذي شتمه، يشتبك معه، لكنهما لا يتوقفان، يخرج الجميع، وهم يجرون وراءهم زوبعة من الضوضاء والصياح. الزرقاء ممددة على الأرض والدماء تنزف

من أنفها وفمها، تنحني فاطمة بلهفة، ترفع منديلا وتمسح الدم عن وجهها.فاطمة: وحوش.. وحوش كاسرة !

الزرقاء : (واهنة الصوت) بل هم يآسون يا ابنتي.

بسام : ينبغي أن ننقلها إلى البيت، وأن نحضر لها طبيبا ؟

الزرقاء : لا.. لم يبق متسع من الوقت. اتركا البيت والطبيب وأصغيا إليَّ ..

بسام : لا.. لا يمكن أن نتركك هنا، إنك تحتاجين إلى طبيب.

الزرقاء : لم يعد الطبيب مجديا، لا تقاطعني، اسمعا، وأخبرا أن الزرقاء قالت.. أبصر الناس يتذابحون، والدم يشخب ويسيل في الطرقات. كلهم يتلاومون ويتذابحون، لا يميزون قرابة أو جيرة و لا يعرفون كيف يحددون المخطئ من المصيب. والقتلى متناثرون كالحسرات في كل مكان. (**فترة صمت**) اللهم صل على النبي.. أبصر عبد الرحمن الدرويش كالشبح المهزول، يطلق النار على رأسه، ويسقط على الأرض جثة.

(تأتى من بعيد ضجة شجارات عنيفة وأصوات غاضبة، وشيئا فشيئا يمتد الشجار إلى أماكن متعددة من القرية. كما نسمع بين حين وآخر رشقات الرصاص وصرخات دامية يطلقها المصابون.)

الزرقاء : اللهم صل على النبي.. أبصر الحكومة توقف القتال، ولف الضيعة غطاء من الرعب والخيب. قتل من قتل، سجن من سجن، هاجر من هاجر، ويلاه.. سيأتي دورك يا بسام؛ في الليل يداهمونك وإلى سجن بعيد ينقلونك. (**فترة**) أبصر المجمع يتلألأ بالأضواء. أبصر غرباء يديرونه. ومازالت الأشياء

والنفايات تتساقط كالأمطار. والثعبان يبصق فئراننا تملأ الحقول المتروكة، والبيوت المهجورة. (**فترة صمت**) أبصر نفرا من أهلنا ترك الشيطان على وجوههم ختمه وعلامته، وهم يزدهون ويزدهرون ومع الغرباء يتحالفون ويعلون. وأما أهلي والناس الآخرون في قريتي فإنهم يشقون ويكدحون. أبصرهم يدورون مع أمانيهم. أبصرهم يجرون وراء أحلامهم.. وأبصرهم لا يجدون إلا السراب. آخ... إلا السراب، سراب براق وملون وقاتل.. آخ .. إن قبضة رهيبة تسحق صدري.

(تضع يدها على صدرها، إنها تتنفس بصعوبة، يمر رجل يركض بأقصى سرعته ثم يختفي)

الزرقاء : (**غدا صوتها متحشرجا وعجولا**) وأخبرا أن الزرقاء قالت.. لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكنا أن تبصر شمسا تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل.الطويل. .. أخبرا ..

(تغمض الزرقاء عينيها، وبعد شهقة قصيرة تتقطع أنفاسها، ينحني بسام وفاطمة فوقها)

بسام وفاطمة : (**معا**) خالتي.خالتي. ..

(يتبادلان النظرات، وينخرطان في البكاء)

فاطمة : رحلت الزرقاء.

بسام : قتلوها، كما كانت الأقوام المتوحشة تقتل أنبياءها.

فاطمة : نعم. قتلوها. .

(يتعانق بسام وفاطمة عند رأس الزرقاء وهما يجهشان بالبكاء. من طرف الدرب يظهر رجلان، أحدهما يشهر سكينا والآخر يرفع دبوسا. صاحب السكين يتراجع بخطى حذرة، صاحب الدبوس يتقدم نحوه باحتراس، يشتبكان لحظة، ويفلح كل منهما بتوجيه ضربة للآخر ثم يخرجان، والمطاردة مستمرة بينهما)

بســــــــام : يبدو أنه أمامنا ليلا طويلا يا فاطمة.

فاطمـــــــة : نعم إنه ليل طويل.

(لا يزالان يتعانقان، وعلى نشيجها يختفي المنظر ببطء شديد).

ومسرحية " ملحمة السراب " لسعد الله ونوس قد تكون من أقسى ما كتبه صاحب " الملك هو الملك " و" الفيل يا ملك الزمان " و" منمنمات تاريخية " كأنها تعري الواقع العربي من كل الأوهام والأحلام. فهي في وضوح " الزرقاء " ـ شخصية في المسرحية تحيل على زرقاء اليمامة المرأة التي تقول الحكاية، إنها كانت ترى على مسافة عدة أيام، يستشف ونوس ما نعيشه ونعانيه في ظل التحولات التي بقيمها الاستهلاكية الانفتاحية و"الليبرالية " الوحشية، تدمر كل شيء، وتزحف على كل شيء، ملحمة السراب هي ملحمة الخراب؛ كتبها ونوس بصفاء فاجع وبوعي حاد، وبلغة درامية ناضجة وحية، مجردة من أي زخرف أو من أي بلاغية من خارج متطلباتها المسرحية ـ بول شاوول.

وكان سعد الله ونوس هذا المسرحي المتميز قبيل وفاته فـم أهل المسرح في يوم المسرح العالمي عام 1996م حيث كتب كلمة تلك العام واختار عنوان كلمته: " الجوع إلى الحوار "؛ الحوار المتعدد، المركب، الشامل، " حوار بين الأفراد، حوار بين الجماعات، ومن البديهي أن هذا

الحوار يقتضي تعميم الديمقراطية، واحتـــرام التعدديـــة وكـــبح النزعـــة العدوانية عند الأفراد أو الأمم على السواء ". لقد بدا لونوس أن معاناتنـــا تكمن في العزلة وهذه النزعة العدوانية؛ عزلة الإنسان عن الإنسان وغياب الحوار رغم هذا الكم الهائل من أدوات عصر الاتصال، وأن من نتائج هذه العزلة هذه العدوانية وهذه العنصرية. "، عالم الجديد هذا يقوم " التوحيـــد فيه وفق نمط العقلانية السلعية التي تفرض صورها التسطحية ومنطقهـــا الفكري اللاافقاري في كل مكان وتثير، في كل مكان، ردود فعـــل علـــى صعيد الهوية المحلية.. "، وقد تخيل دائما أن هذا مرجعه الجوع للحـــوار وأن الحوار يبدأ من المسرح حيث إن " المسرح ليس تجليا من تجليـــات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شـــروط قيـــام هـــذا المجتمـــع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره، فالمسرح في الواقع هو أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقـــرا لـــو أضاعها وافتقر إليها ".

ولا بد أننا لاحظنا الهاجس الذي يهيمن على كلمة سعد الله ونوس حول الجوع للحوار وضرورة المسرح؛ الهاجس الذي عاشه الكاتب: هيمنة الفـــرد الواحد والرأي المطلق الذي يكتم الأنفاس مما يغيب الحرية ويقبـــر الـــرأي الآخر، وهذه القوى العظمى التي تهيمن وقوانين السوق الغاشمة التي فيهـــا المسرح أبخس السلع ثمنا واعتبارا والإنسان لا قيمة له.

لكن المسرح رغم كل ذلك ورغم " كل الثورات التكنولوجية، ســـيظل ذلك المكان النموذجي، الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجد معا " أو كما حدث فقال.. ولهذا يبقي ونوس مسرحنا وجوعنا إلى الحوار.

* * * *

كـم شجرة تكون غابة ؟

لأكن قاسيا على نفسي : أرتو

يبدو بيتر بروك في كتابه هذا مربكا لأي قارئ، لأنـــه كتـــاب مفعـــم بالحيوية، ولأنه خلاصة؛ خلاصة تجربة لم تكل، تجربة رجل لجوج، مخرج ملحاح، فنان دؤوب وصاحب رؤية " إن الغوص في أعماق الخبرة الشخصية ليس فضيلة بالضرورة، لأن خبرة أي فرد ـ في نهاية الأمر – خبرة ناقصة بشكل يدعو إلى الأسى ".

إن صاحب هذه الرؤية هو نفسه الذي يغوص فـــي أعمـــاق خبرتـــه الشخصية ليقدم لنا خلاصتها في كتابه هذا النقطة المتحولة.

هكذا يبدو بيتر كأنه يقول ليلغي هذا الذي يقوله، أو أنه يقدم لنا تجربته لكي نطلع عليها ونحذفها، لأن الإنسان عنده لا يستمد تجربته مـــن الثقافـــة فالإنسان أكبر مما تحدده ثقافته، صحيح أن العادات الثقافية هي أعمق مـــن الثياب التي يلبسها الفرد، لكنها تبقى أيضا ثيابا أخرى تلبسها حياة لا نعرفها.

إذا بقدر ما الثقافة ضرورة بالقدر ما الإنسان اكبر منها؛ وهذا الكتـــاب يطلعنا على تجربة إنسان ذي ثقافة عميقة وواسعة، ان الأربعين التي يلخصها كتاب في مائتي صفحة، هي الأربعون الناضجة الطازجة، لأننا ونحن نطلع على الكتاب تطالعنا حيوات متنوعة، متناقضة ومتفاعلة في اللحظة التي نقرأ فيها، أن عمق هذا التجربة وبساطتها هما اللذان يجعلانها حية بهـــذا القـــدر المذهل.

إن بيتر في كل صفحة يقدم صيرورة عمله المسرحي الذي اتسم بالبناء الدؤوب والهدم الضروري؛ ولهذا فهو مطالع من الطرز الرفيعـــة وباحـــث معمق وصاحب أسئلة دائمة، أسئلة لا تكف عن البروز عند كل منعطف هام في تجربة المسرح، أيا كانت هذه التجربة عند « جيرزي جرتوفسكي لـــيس التمثيل سوى مركبة أو أداة نقل، كيف يمكنني أن أصوغ هذا ؟، إن التمثيـــل ليس مهربا، ليس ملجأ، وطريقة الحياة هـــي طريقـــة مـــن أجـــل الحيـــاة.

هل يبدو هذا القول مثل شعار ديني ؟ هو كذلك، وهذا شـــيء يحـــيط كـــل جوانبه، لا أكثر ولا أقل، والنتائج ؟ بعيدة الاحتمال ».

هل ممثلونا أفضل ؟

هل هم بشر أفضل ؟

إن إلحاح بيتر كمخرج خلفه رؤية علمية وحس إنساني عميق، لهـــذا يقوم بالعمل في أدغال القلب الإفريقي، كما يقـــوم بتقـــديم أعمـــاق الهنـــد، ويشخص الوجدان الصوفي الفارسي. إنه يقدم عروضه في قـــرى أفريقيـــة نائية، حيث يراجع مفاهيم ثقافته الأوربيـــة، وينفـــي بـــديهياتها المغلوطـــة: « فكرة البدائية هذه زائفة تماما فيما يتعلق بإفريقيا، حيث الحضارات التقليدية ليست فقط بالغة الثراء، بالغة الاكتمال، بل هي كذلك ـ فيما يتعلق بالمسرح ـ تهيئ الجمهور على نحو فريد ».

إن بيتر لا يقيم معملا مسرحيا مغلقا في إحدى قاعات مـــسرح مـــا – جامعة، لكنه صاحب التجربة المفتوحة التي تجوس كل مكان، تجس نـــبض الجمهور أيا كان هذا الجمهور، لهذا يكتب عن عمله المـــسرحي " اجتمـــاع الطير " الذي أعده عن نص الشاعر الفارسي فريد الدين العطار والذي قـــدم عام 1979 م: كان هذا العمل في تطور دائم، لعبنا عددا من صياغاته فـــي أفريقيا، وعددا آخر في باريس، وكثيرا عبر أمريكا.. وفي النهاية كنا نغيـــر أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو في الجامعة فهما جديدا لكل دور. وفي الأسبوع الأخير أصبح لدينا ســـبعة أزواج مـــن الممثلين، مسئولين عن سبع صياغات للعمل. الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض: أول العروض كان ارتجاليا، وثانيها كان هادئا ملتزمـــا بـــالنص، وثالثها كان ذا طابع احتفالي ".

يبدو مع بيتر وكأننا أمام تجربة عمياء تتخبط رغم توفر هذا النـــور،

ولكن الحق أن لبيتر رؤية مسرحية معمقة ومحددة، لكن هذه الرؤية لا تكتفي بذاتها أو بأحادية قسرية، إن التحقق من المصداقية يكفله العمل، والمصداقية في هذه التجربة قائمة على النقض، لأن بيتر يدخل العملية الإخراجية وكأنه أعمى وهو يعتمد على ضوء حدسه، لكن هذا الحدس حـدس مثقـف كبيـر معاصر، معايش ومطلع على تجارب العصور الأولى، حدس عقله شكسبير يترجم ما لا يمكن ترجمته ويرى: " أن كل الأعمال الفنية يجب ان يكون لها تقليد ". ويحمد الله أن فننا لا يدوم فنحن على الأقل لا نضيف مزيدا من الرمم للمتاحف، والعرض الذي قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقا. إذا تقبلنا هذه الحقيقة، استطعنا أن نبدأ دائما من نقطة البداية ".

لهذا يبدو كتابه " النقطة المتحولة "؛ البداية الجديدة لأنـه لا يلخـص التجربة ولكنه ينفيها، فهو يؤكد على الماضي لكي ينفيه، انه يحوله إلى ورق وكأنه يلخص المستخلص. أو انه يكتب الشعر " السحر الخشن الذي يخلـط الأضداد"؛ هذا الخلط في الأضداد نتبينه في عمله وفي خلاصاته، في مقدماته وفي نتائجه، في بديهياته وفي نقضه لهذه البديهيات، في أستاذيته وفي تلمذته؛ حتى انه يبدو كالتلميذ الأبله أمام التجارب التي لم يعرفها " كان المرء يظـن ان النص يجب ان يعاد خلقه بحرية، مثل حرية الشاعر، لاقتنـاص مزاجـه العام، أما اليوم، فإن الإخلاص هو الاهتمام الرئيسي، وهـو مـنهج يحـتم ضرورة تقدير وزن كل كلمة مفردة، وإخراجها إلى بؤرة حادة ".

كان بيتر يظن لكنه كتلميذ مشكاك يلغى ظنه، كمعلم يستخلص ويستنبط من خلال استقراء الفاعلية المسرحية ذاتها. إنه نظري إلى حد أن النظريـة عنده في العملية المسرحية فالمسرح " متخلف عن بقية الفنون، لأن حاجتـه الدائمة إلى النجاح العاجل تقيده إلى أكثر جمهوره بطئا وتخلفا، ولكن: أليس ثمة شيء من الثورة التي تحققت في فن الرسم – قبل خمسين عاما – يمكن أن يفيدنا في أزمتنا الراهنة ".

ولهذه النظرية سعة في التحقق لأنه يعيد تشكيلها وكأنه يستنبطها من تجاربه، وهو يحيط التجارب الفنية الأخرى بالنظر والبحث والاستقصاء، فآراؤه في الشعر والموسيقى والفن التشكيلي والأدب في مستوى نظرته المسرحية: " إن الحركة على المسرح هي التعبير الخارجي عن الأفكار التي نأمل أن تكون في تغيير وتطور طوال الوقت ".

فهل استطاع بيتر أن يستخلص مفهوما للعمل الفني سوى أنه ذلك الذي يأتي بشيء جديد إلى هذا العالم، شيء قد نحبه أو نمقته، لكنه يظل موجودا على نحو مزعج، ويصبح – للأفضل أو للأسوا – جزءًا من مجالنا المرجعي ؟ .. هل يمكن أن يعد عمل بيتر الفني جزءًا من مجالنا المرجعي ؟

إن هذا الكتاب جزء من هذا المجال كنقطة متحولة، أما العمل الفني فهو جزء مرجعي هام في صيرورة المسرح لأنه ينتقل بالعدوى مثل ضحكة من القلب أو بكاء فجائعي، حتى وإن كنا نجهل المصدر الأول.

المصدر الحقيقي، المصدر سواء كان عمله الأول في بداية الأربعينات لشكسبير: خاب سعي العشاق أو الملحمة الهندية المها بهاراتا آخر أعماله عام 1987 التي استغرق عرضها أكثر من خمس ساعات أو خمسة عقود من الزمن !

ما هو المسرح يا بيتر ؟ ..

بيتر ما هو المسرح ؟

– أعتقد أن المسرح المعافى يجب أن يتكون من أجزاء ثلاثة: المسرح القومي، الذي يبقى حيا عن طريق التجديد المستمر في تقديم الأعمال الكلاسيكية قديمة وحديثه. وعروض الكوميديا الموسيقية المفعمة بالحيوية والقدرة على بعث الفرحة والبهجة من خلال الموسيقى، واستخدام الألوان، وإثارة الضحك المقصود من حيث هو كذلك، ثم المسرح التجريبي.

بيتر ما هو المسرح ؟

- المسرح هو المعدة التي يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين: البراز والأحلام.

بيتر ما هو المسرح ؟

عند أرتو: المسرح نار. وعند بريخت: المسرح رؤية واضحة، وعند ستانسلافسكي المسرح هو الإنسانية. ولماذا يتحتم أن تختار بينهم ؟

- بيتر ما هو المسرح ؟

_ أن نضع تقاليد أكثر حداثة محل تلك التي عفا عليها الزمن، وطالما ضلت أكثر حداثة ستبدو أقرب للحقيقة.

من أنت يا بيتر ؟ ..

بيتر من أنت ؟

- أنا الذي لم يؤمن يوما بوجود حقيقة واحدة مفردة. لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين، وإنني أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية في مكان ما وزمان بعينه، لكنني اكتشفت أيضا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحد حار ومطلق، بوجهة من وجهات النظر ثم يمضي الزمن، فنتغير نحن، ويتغير العالم، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحول وجهة النظر. وحين أنظر ورائي إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات، والحديث عن أفكار في أماكن مختلفة ومناسبات لا حد لتنوعها، يفاجئني وجود شيء واحد ثابت ودائم، من أجل أن يصبح لوجهة النظر فائدة ما، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزاما كاملا، وان يدافع عنها ـ حرفيا ـ حتى الموت. رغم ذلك يبقى في ذات الوقت صوت بداخله يهمهم له : " لا تكن جادا لهذا الحد،

تمسك بآرائك بقوة، ودع الأمور تمضي بيسر ".

بيتر من أنت ؟

- مخرج مسرحي. وإن المخرجين المسرحيين هم الذين يعينون أنفسهم. وتعبير مخرج متبطل يحوي تناقضا في الحدود، مثله مثل رسام متبطل، ولكنه ليس مثل ممثل متبطل، لأن هذا الأخير ضحية للظروف. أنت تصبح مخرجا بان تدعو نفسك مخرجا، ثم تقنع الآخرين بأن هذا صحيح. من هنا تصبح مشكلة الحصول على عمل ـ بمعنى من المعاني - مشكلة تتولى حلها نفس المهارات والمنابع التي أنت بحاجة إليها لإجراء التدريبات، وأنا لا أعرف طريقة سوى إقناع الآخرين بأن يعملوا معك، وضرورة أن تكون منشغلا بعمل ـ حتى لو كان دون أجر - لتعرضه على الناس: في قبو، في حجرة داخلية بأحد الحانات، في مستشفى في سجن.

إن الطاقة التي تنتج العمل أكثر أهمية من أي شيء أخر.

إذا لا تدع شيئا يقف بينك وبين أن تنشط للعمل حتى في أكثر الشروط بدائية، لأن هذا أفضل من تزجية الوقت بانتظار شيء يأتي في شروط أفضل، وقد لا يأتي أبدا. في النهاية فإن العمل يجتذب العمل.

هذا الكتاب: النقطة المتحولة - أربعون عاما في استكشاف المسرح تأليف المخرج بيتر بروك (1925...)؛ وهو من أهم فناني المسرح الغربي المعاصر وأكثرهم حضورا وتأثيرا. درس في اكسفورد وبدأ يخرج أعمال شكسبير وهو دون العشرين.

نشر في طبعته الأولى الإنجليزية عام 1989.

ترجمه للعربية الأستاذ فاروق عبدالقادر الذي عمل بالنقد المسرحي والترجمة في مجلات روز اليوسف - الطليعة - المسرح ـ القاهرة - من

كتبه " ازدهار وسقوط المسرح المصري "، و" نافذة على المسرح الغربي "، ترجم نصوص تنيسي وليامز وتشيكوف.

ترجم لبيتر بروك كتابه " المساحة الفارغة " ومسرحيته " نحن والولايات المتحدة ".

صدر الكتاب عن سلسلة " عالم المعرفة " العدد 154 في 350 صفحة من القطع المتوسط وطبع منه ثلاثون ألف نسخة أكتوبر 1991م.

* * * *

المسرح الثالث على ركح الشامل

ليلة الخميس 90/12/20 م قدمت فرقة المسرح الشامل والمسرح الجامعي، على خشبة المسرح الشامل الخاصة (سينما قابى سابقا) مسرحية " رحلة ابن دانيال "؛ تأليف الكاتب المغربي المسكين الصغير وهو أحد مؤسسي (المسرح الثالث) في مدينة أغادير، حضر هذا العرض الكثير من الكتاب والفنانين وجمهور صغير زملاء القاعة الصغيرة.

المسرح الشامل إحدى الفرق المسرحية في طرابلس التي قدمت العديد من الأعمال وآخرها هذه المسرحية (البحث عن رجل يحمل عينين فقط أو رحلة ابن دانيال).

المسرح الثالث هو تيار مسرحي بالمغرب؛ كالمسرح الاحتفالي: عبدالكريم برشيد وعبدالمجيد الفنيش وغيرهما، مسرح الشهادة: بودلال يحي والمرحوم محمد مسكين. والمسرح الثالث مضمون أدبي لثالوث الزمان والمكان والتراث / التاريخ، فيما مضمونه التقني المسرح الفقير للبولندي جرتوفسكى، غير أنه يتقاطع مع طرح جرتوفسكى في نقاط عديدة.

المؤلف المسكينى الصغير من مواليد الدار البيضاء 1943 م ماجستير اجتماع، عمل في الصحافة والمسرح وأصدر مجلة (المدينة)، التي صدر منها 6 أعداد فقط، ثم وهو عضو مركز أبحاث ودراسات المسرح الثالث، وله ثلاثة كتب ـ مسرحية: العقرب والميزان 1988 م، هذه المسرحية قدمتها في ليبيا: فرقة المسرح الحديث بالبيضاء.

مسرحيتا: " باب أربعة " و " الزعيم " 1989م.

ديوان: " أشعار للناس الطيبين " 1967م بالاشتراك مع الشاعر هناوى وإدريس الملياني.

الشخصية الرئيسية في المسرحية: شمس الدين بن عبدالله بن دانيال الموصلي الخزاعى، وهو أهم من قدم مسرح خيال الظل " الكراكوز "

في العصر المملوكي، وقد كان لاذعا وساخرا في نقده لعصره، ومن أشعاره :

مازالت في طوري أخاطب ذاتي

من غير طور ولا ميقات

حتى تفقهت لخطاب كأنه

قد كان يسمع من جميع جهاتي

بعد ما كنت من ذكائي أدرى

أن بابي من صنعه النجار

أحزر البيض قبل إن يكسروه

إن فيه البياض قبل الصفار.

مشهد: بن دانيال.. مشهد :

" الكراكيز تشكل سيارة تهبط منها شخصية اللولب.. يلتقي به صحافي منهم.. ".

الصحافي : تشاركون يا سيدي للمرة الألف.. في مؤتمر الإجماع، فما رأيكم في المؤتمر الواحد بعد الإلف ؟

شخصية اللولب : (يتكلم بتأنث) .. أنا في الواقع أحب ألف ليلة وليلة.. ومعجب بهذه المقارنة ومؤتمر الألف والواحد بعد الألف.. هو في الواقع تقليد ناجح نابع من طبيعتنا.

الصحافي : هل تحملون بعض المقترحات البناءة إلى مؤتمر الإجماع .

اللولب: نعم. نعم. .. المؤتمرات السابقة علمتنا كيف نحتفظ بالنقاط البناءة.. أنا بالمناسبة أحمل حلولا جذرية لكل القضايا المطروحة.. المطلوب

هو أن أجد آذانا تسمعني.. أول مقترح يتعلق بإلغاء البطالة والجوع والمرض.. ثاني مقترح يتعلق بإلغاء القتال والاقتتال البدائي. ثالث مقترح يتعلق.. التقليل من زيادة النسل.. وذلك عن طريق تصدير اليد العاملة للبلدان الصديقة والرفيقة.. أما بالنسبة للمشكل الأساسي فقد قررنا أو قل أنا قررت.. وسأقترح هذا.. أي اقتراح إيجاد نشيد مشترك يجمع كل الأخوة.. كما اقترحت في أوراقي هذه وضع جائزة لمن يلحن هذا النشيد.. التلحين الذي يليق بأحزاننا.

ميمون القراد: (يصحو من غفوته).. هذه المرة فهمت.

شخصية اللولب: احتج.. هناك إحباط للمقترحات البناءة التي قدمتها بلادي.. وبهذه المناسبة أقاطع مؤتمر الألف والواحد بعد الألف.

الكارايز: (يستعطفون).. لا .. لا .. الله يخليك.. وجودك ضروري .. صوتكم ضروري.

الصحافي: ما هي تصوراتكم لهذا الخلاف القائم.. هل هناك فكرة في عقد مؤتمر آخر يتم فيه الإجماع على الإجماع.

شخصية اللولب: نحن نفكر بعد مقاطعتنا لمؤتمر الإجماع، في عقد مؤتمر آخر يدعو إلى الإجماع، وهمنا الأكبر أن نجمع مجموعة في الإجماع، لكي يتحقق الإجماع في قضيتنا المصيرية.

... ينتهي التشخيص...

مشهد: بن دانيال.. مشهد:

(ابن دانيال يلمح جماعة من الدراويش شبه عريان.. يقودهم شيخهم)

شيخ الدراويش : ذوبوا فيه مثلما هو ذائب فيكم . (الدراويش يحاولون الولوج من باب مخفي ويبعثون بأصوات منسجمة) ارحلي .. كونوا أخف

من الريشة في كف الريح. اشربوا من خمـــرة الــصمت.. حتـــى تنـــتعش أعماقكم.. انسلخوا من دنياكم.. اتركوها للجاحدين المارقين الكافرين.. هـــذا يوم وصولكم.. يوم دخولكم.

الدراويش: (بانسجام وهم يتماسكون بالأيادي يحاولون الدخول مـــن الباب الوهمي) نحن يا شيخنا توضأنا من وسخ الدنيا.. لكننا مازلنا نـــسمع أصوات العالم.. الصياح والنواح يملؤنا.. نريد نهاية المسار.

شيخ الدراويش: تناسخوا في جسد الصمت.. ارموا لباس الدنيا اللعـــين تخلصوا من رائحة الطين انتم أمام الباب المقدس.

الدراويش: أعيانا الوقوف يا شيخنا.. نحن ننأى ولا نقترب.. أمامنـــا جبال ملئ بالافاعي والعقارب.. أمامنا جثث نتنة وخراب بيوت.. أمامنا دمى أطفال مقطعة وأصابع أطفال مبعثرة تسير إلينا.. تنعتنا بالجبن.. نريد الدخول يا شيخنا.

شيخ الدراويش: انتم قريبون .. ادخلوا. ادخلوا. الطـــين.. ادخلـــوا . ادخلوا..

ابن دانيال: (يقترب منهم) هذه الكراكيز غريبة تقوم بأدوار غريبة.

النص / الكتابة :

المسكيني الصغير : تجربة مسرحية ابن دانيال؛ من تجارب المـــسرح الثالث ككتابة تقنية، وذلك من خلال معالجة الزمن / المكـــان / التـــاريخ أي التراث . وهذه الفكرة تم استغلالها ضمن هذه الإشكالية؛ حيث يـــصبح ابـــن دنيال الفكرة في الزمان والمكان جزءًا لا يتجزأ من الواقع المعيش الوطني / القومي / الإنساني.

داخل هذا الفضاء؛ فضاء النص يتم استحضار ابن دانيـــال المخايـــل،

الذي يختصر في نفس الوقت المثقف العربي الذي يعاني العديد من: الحصارات النفسية، الاقتصادية، الخ. . هذه الفكرة؛ أي فكرة النص، لابد من أن تتجادل مع معطيات المكان العربي / الإسلامي / العالمي، وبالتالي يجب أن تحدث خلخلة عند المتلقي لمعايشة المتناقضات. طبعا هذه المعالجة تتم وفق فضاء الركح، حيث يفترض في التشخيص إظهار التناقضات عن طريق تجادل الملحقات والشخصيات؛ أي بكل اللغات الدرامية المعروفة داخل فضاء الركح؛ بمعنى آخر يجب البحث عن بديل داخل فضاء المتلقي، الذي هو في الأساس جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي، جزء من فضاء النص، فضاء المكان / الزمان /التراث وهذا بطبيعة الحال؛ اجتهاد يدخل في إطار البحث عن صيغ جديدة للتعامل مع التراث العربي / الإسلامي / الإنساني. في إطار فضاء الركح هناك فضاءات يتعامل معها المسرح الثالث؛ انطلاقا من تحديد فضاء الممثل، أي تحديد الشخصية التي تتبنى الطرح وتتبنى بلاغات النص؛ كل خطابات النص، الظاهرة والمسكوت عنها كاستغلال الجسد والصوت والحركة... موسيقى. إلى جانب هذا تدخل أيضا فضاءات الديكور، والقطع التي يجب أن تتجادل مع جسد الممثل واللغات الدرامية الأخرى.. موسيقى .. إضاءة. الخ..

وهذا التعامل لا يجب أن يسقط في الإبهار، الذي قد يشكل حالة سلبية بالنسبة للمتلقي وتبعده عن خطاب النص. إذا لابد من المشاركة الفعلية والمتكاملة داخل الفضاءات المسرحية، وفي هذا تبرز تجربة المسرح الثالث، من بين التجارب التي عرفها المسرح المغربي والعربي عموما، وهي محاولة للبحث عن مصطلحات أخرى من الممكن إيجادة داخل المعطيات التراثية. فالمفروض هو تطويع المعطى الثقافي / التراثي لكي يشكل تقنية جديدة من خلال معطيات ثقافية تربط المتلقي بالموضوع. والمهم في العمل هو محاولة إثارة السؤال عند المتلقي، وعندما نتساءل فهذا يعني إننا اكتشفنا أنفسنا.

والمسرح العربي مطالب بالسؤال؛ أي البحث عن الذات داخل الذات، الشكل داخل الشكل والمنطوق داخل المنطوق، وهكذا تختلف التجربة من مخرج لآخر، وهذا النوع من الكتابة يرفض التعامل من بعد، كما يرفض الإبهار.

النص / العرض :

يفترض المسرح إن النص / المكتوب يتقاطع مع النص / العرض دون أن يلغى اتصاله، حيث النص العرض متخيل النص المكتوب؛ أي إن لغة المخرج هي لغة المهدية / فضاء العين، لهذا كنا في القاعة أمام إخراج: المسرح الفقير؛ الممثل فيه هو اللغة المسرحية غير أن ما شاهدناه أن اللغة الحكى: أجهدت بعض الممثلين لطول الحوارات وتكرار القول داخل إطار مفردات واحدة، وهذا جعل المخيلة الإخراجية ضئيلة تتكىء على النص / الكتابة. فمثلا المشهد الذي يعالج قضية العلاقة بين الكهنة والكينست الصهيوني يتم فيه السخرية من المشاهد حين يقدم كمشهد ساذج صارخ بشعارية خطابية معتادة لليهود الذي يحيل على المعالجة الكلاسيكية لمسرحية تاجر البندقية.

وهكذا بقدر ما جنح الديكور للتجريد، جنح التشخيص إلى التجسيد المعتاد في تضاد لم يخدم العرض، لكن كشف عن اتكاء على السائد.

أما الملابس فإنها ساهمت بتوازن مع / النص / الكتابة في إمكانية أن يشخص الممثل الدور دون عوائق، ولهذا فإن الممثلين كانوا بحاجة إلى مخيلة إخراجية، أعنى من أجل أن يتخلصوا من الإمكانيات المحدودة للعلبة الإيطالية، خاصة الركح الصغير: سينما قابى سابقا. ولهذا أدى بعض الممثلين مجهودا طيبا للتخلص من هذا العائق، في لياقة ملحوظة لكن محصورة من قبل الممثل: عبدالهادى البكوش ونور الدين .. وغيرهما.

تبقى هذه الملاحظة هامشية لأني أعتقـد أن الكتابـة عـن الـنص / العرض، بحاجة لتكرار المشاهدة؛ لأن عملا جماعيا وأياما طويلة من العمل لا يمكن تلقيه نقديا دون تكرار المشاهدة والتلقي المتأني، لهذا فهـذه كتابـة تعريفية لا أكثر [1].

* * * *

(1) نشرت هذه المقالة في العدد الأول من مجلة (لا) الصادر في 1 ـ 1 - 1991م.

مهرجان محمد بوشعالة المسرحي

مهرجان المخرج / المؤلف

المخرج / المؤلف هو أهم ما قدمه مهرجان محمد علي بوشعالة المسرحي الذي أقيم بمدينة ببنغازي خلال الفترة (10- 23 أغسطس 1993)، حيث أقامت رابطة الفنانين ببنغازي مهرجان الذكرى الأول لوفاة المخرج المسرحي محمد علي بوشعالة عن عمر يناهز الأربعين إثر خطأ طبي فادح بمستشفى الهواري.

شاركت في هذا المهرجان عشرون فرقة مسرحية ليبية، وأقيم معرض: ذاكرة المسرح الليبي، معرض وثائق محمد علي بوشعالة، معرض للفنون التشكيلية، ندوة حول الإخراج المسرحي في ليبيا، ندوة حول كل عرض مسرحي شارك في المهرجان، ندوة اتحاد المسرحيين الليبيين.

كان أبرز ما في هذا المهرجان المشاركة المكثفة للفنانين المسرحيين الليبيين، وفرقة الفنون الشعبية / بنغازي التي شاركت في تقديم عمل مسرحي هو: العراسة؛ هذه المسرحية أعدت عن قصة السلطان لإبراهيم الكوني، وقد كتب المسرحية وأخرجها الفنان الشاب علي الفلاح. وبرز في هذا المهرجان المخرج / المؤلف حيث شاهدنا مسرحية: الميت الحي إخراج وتأليف الفنان محمد العلاقي، وتجربة مسرحية لفرقة مسرح المرج للشاب أحمد إبراهيم حسن، الذي أخرج وألف مسرحية الطلاسم.

بهذا بدأ المشهد المسرحي وكأنه مشهد المسرحيين الأوائل؛ الذين يخرجون ويؤلفون أعمالهم المسرحية.. شكسبير وبريخت.. الخ، أو مثل سينما المؤلف التي ظهرت في نهاية الستينات في فرنسا. ورغم توفر النصوص المسرحية العالمية والعربية إلا أنه يبدو وكأن المخرج الليبي يبتغي أن يقول نفسه، وأنه وجد بينه ونص الآخر مسافة هو في حاجة ملحة إلى إلغائها؛ لأن هذه المسافة لا تفصح عن غائيته، ولأن هذه المسافة هي المسكوت عنه العاجز عن إنطاقه، أو الذي يبقى كذلك رغم محاولته.

إن المخرج المؤلف في هذا المهرجان شكل عمله على شاكلته مرتبكا متمردا، صاخبا محصورا صارخا، مخرجا يعــرف محدوديــة الامكانــات المسرحية الليبية، ويعرف هول المسافة بين إمكاناته والممكن الذي يعمل من خلاله، إنه مخرج يؤلف مسرحه حيث هو صــاحب تفاصــيل العمــل حــد الإملال؛ فهو فني الإضاءة والموسيقى والديكور.. الــخ.

مخرج مسرحي دون وسط مسرحي، دون أدوات مسرحية؛ هو مخرج يميل إلى الكسل وتقهره عوامل متعددة أخرى فكيف كان هــذا المخــرج ـ المؤلف في هذا المهرجان ؟

محمد العلاقي المخرج :

كيف يمكن قراءة عرض يتلقاه المرء مرة مثل حب فجائي ـ أو كمــا يسمى حب النظرة الأولى - أي كيف تحليل الدهشة ؟؛ والدهشة (كمن يبكي ويضحك لا حزنا ولا فرحا) ؟ كأنها الزمن لحظة الخطــف الــصوفي. ان القراءة في هذه هي حدس، والحدس مغلف حتى وإن كان شفافا حد الجرح.

بهذا الانطباع تعلقت في ذهني مسرحية الميت الحي إخراج وتــأليف محمد العلاقي الذي هو أهم مخرج مسرحي ليبي؛ صاحب العلامات، العمــل المسرحي عنده شهادة وبحث ودراسة. كنت أول مرة التقيه كمخرج حين قدم الجانب الوضيء لعبدالله القويرى في السبعينات ومنذاك التقيــت مخرجــا ـ ومؤلفا لا يقرا النص بل يعيد كتابته. وقد نقش الــذاكرة برؤيــة إخراجيــة طورها وأكد عليها في الميت الحي، هذه الرؤية التي تبــدو وكأنهــا ملبــدة بالسحب ولكنها سحب تشف، وإن كانت تعطي للعمل المسرحي ملمح خيــال الظل فإنها ملامح العامة لمسرح الذاكرة، مقتصد وموحي وجمالياتــه هــي دلالاته نفسها؛ مسرحه مكثف حد الشعر.

وكنت لاحظت للصديق المسرحي علي الفلاح ! إن محمد العلاقــي لا

يهمه من الركح إلا حيز محدود ومحدد في ذاكرته ووجدانه المسرحي، لهذا فهو صاحب مكان خرطه محمد نفسه، هو غير العلبة الإيطالية التي نعرف. إن الركح عنده صندوق الدنيا يكشف المكان كما هو يكشف الدلالة، وبهذا فالعلاقي شاعر عين لا يميل لأية زوائد، حواشي، في الميت الحي تبدو السنوغرافيا هي عمله الأساسي؛ حيث كل شيء يبدو محددا بالمسطرة، ويبدو أن هنالك مهندسا قاس العلاقة بين الأشياء وبين البشر؛ ممثلين ومتلقين بدقة شيطانية صارمة، المشهد واحد والتشكيل متنوع، الدال متعدد والمدلول واحد، ثمة لوحة في إطار كبير وأمامها تابوت على ركح فارغ.

هذه اللوحة هي الصورة المعروفة ـ كرت بوستال سياحي ـ للمرأة الليبية في اللباس التقليدي، وأمام هذه اللوحة الشهيرة يوجد التابوت، تخرج من هذه اللوحة ومن خلال تفاصيلها وببطء الولادة العسيرة، رجل ثم أرجل، يد ثم أيد، رأس ثم نصف جسد، وهكذا يخرج من هذه اللوحة ثلاثة رجال، شابان وشيخ (رجل دين)، وفتاة تبدو وكأنها بنت مدرسة إعدادية.

علق طفل كان يجلس إلى جانبي: هذا شريط رعب !.

هكذا اختزل هذا الطفل أحمد الشوبكي.

المشهد: المشد يبدأ باختلاف الرجال حول نقل التابوت: إلى يسار الركح أو إلى اليمين، في الوسط يتم نقل التابوت حيث لم يتفقوا. يبدو الشيخ الملتحي هو صاحب الركح، فيما تأخذ الشاب هلوسة رومانتيكية في الحب وجنون الحب من قيس ليلى حتى روميو وجولييت، فيما يعمل الرجل الثاني على استدراج الفتاة واغتصابها. وسط هذه الفوضى يفتح باب التابوت ويخرج الميت الحي وهو بملابس (عسكري الموسيقى)، نكتشف أنه الرجل إلى؛ يخاف الجميع، يهرع الشيخ ليتزلف الميت الحي؛ الشيخ الذي حرك غطاء رأسه ليتحول إلى برنيطة سوداء، يتقدم الميت الحي ببطء الرجل الآلي فيخاف الجميع ويهرعون نحو اللوحة ويدخلونها،

وهم يشيرون بإيماءات إلى ما سيفعله فينا هذا الميت الحي من الويل والثبور وعظائم الأمور. يعود المشهد الأول والميت الحي يتقدم نحو اللوحة، حيث ينزل لوحة بيضاء ليغطي رسمة المرأة، في وسط بياض الشاشة عينان سوداوان بشعتان حاقدتان، الميت الحي ينحو إلى مسكنه، مأمنه التابوت.

الجمهور يصفق.. تتداعى الصور في عين المشاهد وتبقى أحاسيسه مشدودة كوتر أبكم !.. الميت الحي مسرحية المخرج، فالممثل مؤدٍ مثلما الديكور ومثلما الموسيقى، والحدث أو الحوار هو المخرج؛ وقد أراد ان يستخدم إلى جانب الإيماءة والإيماء، فكرة موجزة وكلمات متقاطعة من أجل جعل اللعبة المسرحية؛ شهادة الفنان المحاصر.

إن المخرج يستبعد النص لصالح الرؤية الإخراجية، وهكذا فالمخرج المؤلف في هذه المسرحية، خرج بنص افتراضي، نص هو العرض؛ فالتأليف يقوم به المخرج على الركح لغرض استبعاد النص / الكتابة الأدبية وذلك لصالح المشغلية المسرحية كعرض، فالحوار هامش المتن والفكرة في الجمالية الهارمونية، والدلالة في الجمالية التي تظهر القبح الذي يظهر في القهر الكامن في هذا الميت الحي، في هذه الفوضى التي يحدثها التابوت أمام هارموني اللوحة الحية اللوحة الولادة.

وبهذا تبقى المسرحية مسرحية أحاسيس العقل المقهور ! ..

العراسة مسرحية اللعبة :

ثاني يوم الدخلة يصير العريس سلطانا، ويصير أصدقاؤه الحاشية والجمهور، من بين الحاشية يختار الوزير والجلاد وتبدأ اللعبة حقيقة لمدة أسبوع هي أيام العرس... الخ. الوزير ينفذ ما يقرره السلطان حتى لو كان في الأمر إهانة؛ كأن يعري أحد الحضور عقابا على ذنب اقترفه في رأي

الحكومة ـ حكومة العريس ـ ويسير في الشوارع عاريـا، أو أن يعاقـب أحدهم بدفع مبلغ مالي أيا كان هذا المبلغ.. الـخ .

هذه اللعبة المسرحية التي كانت تقام في أغلب الأعراس الليبية حتـى سنوات قليلة مضت هي موضوع قصة (السلطان) لإبراهيم الكوني، القصة التي تتحول اللعبة فيها إلى لعبة أخرى هي لعبة الـسلطان، حيـث تتـداخل الدلالات عند الكوني لتداخل العلائق بين السلطة كلعبـة واللعبـة كـسلطة، وحيث يلعب السلطان ـ العريس، بجد فتكون السلطة هي لعبة اللعب.

علي الفلاح كمؤلف ـ وكنت قد أشرت له إلى الإمكانات المسرحية في قصة السلطان وفكرنا في كتابتها معا ـ أعاد قصة الـسلطان إلـى مكانهـا ومكانتها في المسرح حيث المسرح هو لعبة الجميـع، الـصغار والكبـار، الجادون واللاهون، الذين يعرفون والذين لا يعرفون. وبذا قدم علي الفـلاح هذه اللعبة على المسرح ولأول مرة مسرح الطوارق.

كان مسرح اللعبة المسرحية : العراسة هو ذاكرة كل متلق بهذا فـإن علي الفلاح المخرج لعب في الساحة التي يلعـب فيهـا الجميـع، الممثـل والمتلقي، ولهذا فإن الإخراج انساب مع نفسه، مع ذاكرته وتـرك العمليـة المسرحية تعيد تشكيل لعبة الذاكرة.

وإذا كان علي الفلاح المؤلف جنح إلى تكثيف رومانتيكي ورؤية عبثية هى نتاج حس رومانتيكي مفجوع، فإنه كمخرج اجتذبـه الواقـع وأغرتـه الواقعية، حتى أن الإمكانات الجمالية التي يقدمها التـشكيل الطـارقي فـي الخيمة، الملابس، الحركة، الموسيقى لم يتم استخدامه وتوظيفه وبالتالي لـم تعد صياغته، بل قدم كما هو، حيث بدأ العرض لوحة طوارقية وحسب . بدأ الممثلون يجدون حضورا بارزا في هذه اللعبة ـ الـنص، وكـان العـرض عرض الممثل، حتى أن الممثل فرج الربع الذي غاب عن الخشبة منذ عقـد ونصف عاد لينافس شابا موهوبا وممثلا فطريا من الطراز الرفيع هو خالـد

الفاضلي. لأن فرج الربع / الوزير يؤدي في العرض دورا متعدد المستويات فهو في اللعبة الوزير، وحين تتحول هذه اللعبة الـى الـسلطة كلعبـة هـو الـ .. الوزير، وحين يغدر السلطان بـ وزيره يكون هو أي الـ وزير فرج الربع سلطان اللعبة، كل شيء لعب حتى محاربة الفرنسيين، فما بالك بقتـل الاخ، قتل الصديق، قتل الدرويش، قتل المرأة العجوز، قتل الحكيم وقتل .. لم يكن خالد الفاضلي درويش القبيلة بل لاعبا طريفا في لعبة خطـرة نهايتهـا الموت؛ كان الممثل الذي يضحك من دوره ويضحك على الدرويش وبالتالي من الموت. أما السلطان أو أسامة السحاتي فإنه كممثل قد خرج عن أصـول اللعبة وعن توجيهات المخـرج، كـان الـسلطان عنـد أسـامة الـسحاتي سلطانا، لم يكن يلعب. إن التضاد غير المقـصود ـ وأصـر علـى غيـر المقصود ـ بين علي الفلاح المخرج، وعلي الفلاح المؤلف، هو الذي قـدم عرض العراسة / الذاكرة، فالنص ككتابة نص رومانتيكي يستخدم لغة مفخمة وموضوعات (تيمات) مكبرة، والنص كعرض نص واقعي ضـد التفخـيم ويقدم لعبة معتادة، بهذا التضاد نجح العرض في أن يقدم إمكاناته، إمكانـات الممثل، إمكانات المتلقي وبالتالي إمكانات الحلم !. وبهذا فبقـدر مـا كانـت العراسة لعبة شعبية، كانت العراسة مسرحية اللعبة .

مونودراما الطلاسم طلسم مفصوح ! :

الطلاسم مسرحية جريئة في المسرح الليبي من حيث موضوعها، هي تجربة من تأليف وإخراج الشاب أحمد إبراهيم حسن وتقديم فرقة المرج .

وتأتي الجرأة عند أحمد إبراهيم حسن المؤلف في معالجته موضـوعة المرأة اللعنة، المرأة المولود غير المرغوب فيه، المراة التـي يغطـي الـدم حياتها من رحم الأم حتى رحمها، هكذا يبدو هذا الدم لعنة الأنوثة المـسكونة بدم العرس شيطان القدر.

المؤلف كتب مونودراما هذه الذات الموجوعة بكينونتها، التي تتعقبها الفضيحة ساعة تكور النهد وحين تدفق أنوثتها بين فخديها .

يقتنص المؤلف هذه الحالة في لحظة جنون صارخ، خروج عن الذات لأجل تأكيد هذه الذات، فالمرأة المجنونة لاحرج عليها، أن تكون امرأة، أن تحب وتضاجع وان تكره وتنطلق بلا حدود .

جميلة حسن وهى أول ممثلة ليبية تقوم بأداء مونودراما ـ حسب علمي، تتألق بجمالها وجمال أدائها وجمال جرأتها .. ويبدو أن أحمد إبراهيم حسن المخرج، وجد أن جرعة الجراة في النص وجسد جميلة كافية، فكانت مخيلته فقيرة ومحصورة في إطار رتيب زاده إيقاع الساعة المكرور رتابة .

بهذا حصر هذه الجراة في إطار ضيق، تخبطت فيه جميلة حسن وهي تبحث عن مساحة إضافية لإمكاناتها، ولإمكانات الموضوع الذي عالجه النص الذي تؤديه؛ حيث غيب المخرج جماليات العرض بالاكتفاء بالحضور المباشر عند هذه الممثلة، التي كان يمكن أن تقدم أداء ثريا، وأن تخرج العرض من رتابة المخرج إلى رحابة المؤلف، وتسارع إيقاع الموضوع مع إيقاع أدائها.

* * * *

عزلة علي الفلاح القبلي !

أتيت إلى هنا ،

مثلما أكتب هذه الصفحة

- دون فكرة محددة :

مسجد أزرق وأخضر

ست منارات محدودبة مخرية

قبران أو ثلاثة ،

ذكريات قديمة عن شاعر مقدس .

.. كما قال أكتافيو باث شاعر المكسيك

أو كما قال الشاعر الصيني لى زياو يو :

إنني سحابة شاردة

تطوف السماء دون وهج المساء

إنني بلا وطن .. بلا رفيق

وكل الأبواب موصدة

روحي المطلقة تطفو بمرح

وينغمر ظلي المطلق باضطراب

من هو علي الفلاح ؟

هذا الذي يكتب المسرحية تلو الأخرى والذي بات مع قرينه منصور بوشناف محط حديث المهتمين بالمسرح في متاهة العزلة التي تدعى ليبيا؛ هذه البلاد التي ليست من المشرق ولا من المغرب، فتغيب عن المكان وخرائطه كما هي غائبه عن الزمان. في هذه الرقعة يلعب علي الفلاح على مسرح الرمل هذا ويعبث، ينسج قصورا ويشيد أحلاما مصرا على أوهامه قابضا عليها كما الجمر ومعتقدا أن مكمنه في أمبرطورية الرمل .

لهذا فأول ملمح للمسرحى فيه؛ حس غليظ وشرس بالمكان، ديدنه الخربشة بالرمل على الرمل؛ فالصحراء متاهته التى يرسم، وتشي مسرحياته به، فيكون علي الفلاح هذا هو علي الليبي أعني أنه يمسك بما تبقى له من أسنان بمحليته؛ فهو في مسرحه أعطى ظهره أولا لأعماله الأولى وثانيا أعطى بظهره للمسرح العربي مستندا على حائط من الرمل. ثمة عناد وعض على هذه المحلية؛ حتى أن بعض الزملا في المدن الأخرى من هذه البلاد أفصحوا عن عدم مقدرة على تعاطى نصوصه، التي شاهدوها في مهرجانات المسرح الوطني الأخيرة والتي عرف فيها علي الفلاح ككاتب مسرحى ليبي.

وحرفية هذا المسرح لا تعتمد لهجة مغرقة في محليتها وحسب، لكنها في البنية السردية تحاكى حواريات عجائز بنغازي، في سرعة الإيقاع، في التقطيع، في النقلات غير المنطقية وفي الخروج عن السياق؛ بحيث تبدو الكتابة المسرحية : حكى نسوان.!

والخروج عن السياق يتم في تيمة أساسية هي علو النبرة من جهة، ومن جهة أخرى في الثرثرة بمعنى أن التداعي هو السمة الظاهرة في هذا المسرح . كما أن العنف يصبغ البنية والموضوع، ولهذا تظهر السياقات متقاطعة، والكاتب لا يهتم بالحدث الذي يبدو وهو المغرق في محليته مجرد (سبله) حجة لمسرح كهذا.

إن الحدث كما الموضوع سياقه العنف، لهذا فإن تحطيم السياقات من سياق الكتابة المسرحية وفي هذا يتبع على الفلاح الشارع؛ فهو يستقى موضوعه من حال ساعة هذا الشارع فيبدو وكأنه لسان حال الشارع، فالحدث الدرامي طازج وبنيته مفارقة، لذا فالمفارقات هي قماشة هذا الحدث الذي فيه الشخوص مجرد أقنعة تكشف عن الخواء، فأبطاله رجال جوف ونساء طبول.

إن الشخصية في هذا المسرح بصل لا لب له بالطبيعة، وهي شخصية كرتونية لا فعالية لها، مقطعة الأوصال وكاريكاتورية.

للقنفذ أرومة ليبية؛ لعلي الفلاح أرومة ليبية :

في جلسة خاصة – كنا نتحدث عن المحاضرة التي سيلقيها علي الفلاح في موسم رابطة الكتاب الرمضانية قال الصديق فتحي السور ـ الذي شارك في عمل مسرحي مع علي ـ إن الفلاح على شارف الخمسين من العمر، وهو من المخضرمين في المسرح.

شدني هذا التقدير لعمر هذا الكاتب الذي يبدو في مظهره كذلك، وأيضا يبدو كذلك في مسرحه من حيث إن محليته تستقي جذورها من النصف الأول للقرن الماضي فشخصياته منقرضة من ظاهر الحال. وكأن الكاتب يستعيدها من ذاكرة ـ ليست ذاكرته بالطبيعة فعمره لم يتجاوز الثلاثينات ـ ذاكرة جمعية، أو أنه يزيل الأصباغ أصباغ العطار فتفضح شخصياته حالنا وتكشر الغولة أنيابها فما تحت الرمل رمل وما في الصحراء رمل.

القنفذ كائن صحراوي وعلي الليبي كائن صحراوي، الصحارى متاهة العزلة والقنفذ كائن العزلة موطنه المتاهة أو المفازة، القنفذ وشوك الصحارى كائن واحد إذا ما أطل غريب وكل أحد غريب، وكأن القنفذ شوك وحسب .

« هنا أتوقف و أفتح قوسا لأذكر بقصص وروايات وأساطير إبراهيم الكوني، وشخصيات هذه النصوص الذي يبدو لي أن أهم ملمح فيها العداء الذي يضمره الكائن الصحراوي للآخر أيا كان هذا الآخر، ولعل ما ميز هذا الكاتب عالميا كشفه وتمكنه من إبراز هذا الملمح وخصوصيته. وأغلق القوس بالتذكير بأن علي الفلاح قد أعد وأخرج مبكرا مسرحية العراسة عن قصة السلطان لإبراهيم الكوني المنشورة ضمن مجموعة القفص الصادرة طبعتها الأولى عام 1990م، عن دار رياض الريس ـ بيروت ».

يبدو لي بأن الليبيين أناس على قدر ضئيل من الحقيقة كما الصحراء ضوء اللانهائي. ويقول اكتافيو بات : نحن المكسكيين لا نملك شكلا من شأنه أن يكون ذاتيا، فالمكسيكية لا يمكن تفسيرها بالاستناد إلى حالة أو اتجاه تأريخي محدد، إنها تأرجح بين تصميمات كونية مختلفة، تلك التي حملناها طوعا أو فرضت علينا واحدة بعد الأخرى، غير أنها اليوم لا تعنى شيئا البتة .. هذا الاغتراب هو الذي يهمنا أكثر بكثير من خصوصيتنا، إذ إنه : فيلسوف وجودنا .

ويبدو لي أن الكتابة المسرحية التي نحن بصدد الحديث عنها وهي تنزع للمحلية، تنزع لهذا، وهي تضمر شوقا عارما على الالتحام بمتلق خاص تشاطره روحه، وأنها في ذلك تنحو لوهم الكشف عن هوية تفترضها كامنة في هذه المحلية، بين قوسين، الخصوصية .

وكأن ما يقتضيه الشغل المسرحي من تكنيك وبنية درامية ويقتضيه الموضوع يقتضيه أيضا ذاتية الكاتب؛ هويته التي هي هوية المتلقي المعين. فالمحلية في هذه الحالة مشروع مسرحي من جانب، لكن من جانب آخر رؤية في محددات الذات المبدعة والذات المتلقية.

لهذا فمسرح علي الفلاح مسرح متلق، هذا المتلق هو مشروع شغل الكاتب المسرحي، فالذي نظر إليه النظارة بأنه إغراق في محلية هو ضرورة الكتابة المسرحية والرؤية عند هذا الكاتب ولهذا تقدم نصوصه شخصيات العزلة، كاشفة الاغتراب بهذه العزلة في تيمة العنف التي تسطو وتتسلط على مجمل الأعمال فصاحة أو مسكوتا عنها.

القنفذ يتمظهر كشخصية مركزية في هذا الشغل وبطاقة هوية هذه الشخصية؛ إنه الكائن اللامحدد أو المحدد بهذا اللاتحديد.

فهل هو في هذا معتزل، وهل في هذه العزلة تائه، وهل في تيمته عزلته، هل هو أحد أم ثمة أحاد، هل لموضعته ولكتابته التى تحطم السياقات سياق، هل لمسرحه مسرح، هل لمسرحه مسرحيون، هل هو معزول أم منعزل عن المسرح بمسرح لا مسرح له، هل يكتب ما يكتب منغمسا في مشروعه ومحليته عن محيطه ؟

حرقة الأسئلة هذه لا تخصني وحدي بقدر ما يغوص فيها كل معنى بها وعلى الخصوص علي الفلاح، الذي كما هو يخرج في مسرحه عن السياق وأن البنية عنده تحطيم السياقات، فإني أنتوي أن أكون أيضا خارجا عن سياقي؛ وذلك باعتبار ما تقدم مجرد هوامش تقدمت متناً وكثفت مقالا في مسارب الفلاح الذي لم يفلح بعد أرض السؤال سوى بسؤال؛ لهذا وغيره فالمتن هو هذا :

جهل ابن رشد :

تحضرني رواية أحب أن أرويها كلما شدني ركح المسرح عن ركح شواغلي : في الرواية الثانية كان ابن رشد والفقيه فرج يتحدثان مع التاجر أبى القاسم الذي عاد لتوه من زيارة نائية . وكان أبو القاسم يروي قصة غريبة عن شئ ما رآه في " سين كالان " – كانتون – فقال :

دار خشبية فناؤها الكبير شرفات ومقاعد تكتظ بناس ينظرون إلى منصة فوقها خمسة عشر أو عشرون شخصا غطوا وجوههم بأقنعة مطلية، وقد امتطوا صهوات جياد. ولم يكن هنالك أي حصان، وكانوا يبارزون ولم يكونوا مجانين، أوضح أبو القاسم، ولكنهم كانوا يمثلون أو كانوا يفرجون حكاية.

لم يفهم ابن رشد قصده، فحاول أبو القاسم أن يشرح الأمر : تصور، قال، أن أحدهم يفرج حكاية عوض أن يرويها.

وهل كانوا يتكلمون ؟ سأل الفقيه.

نعم، أجاب أبو القاسم

مادام الأمر كذلك، فهم لا يحتاجون إلى أشخاص كثيرين. شخص واحد فقط يستطيع أن يروي أي شيء وإن كان معقدا، قال ابن رشد.

وفي نهاية الرواية قرر ابن رشد أن يفسر كلمتي الترجيديا والكوميديا وينسبهما إلى المديح والهجاء. (هذا ما فعله ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو " الشعر "، إذ اقتصر تفسيره لفن الشعر على أساس الشعر عند العرب وأغفل كل ما يتعلق بفن الشعر الدرامي ولا سيما مقومات العرض من الجوقة والممثلين والسينوغرافيا).

لقد تطرق ابن رشد إلى تجربة المسرح مرتين وباقتضاب واستخلص فحواها دون أن يفهمها. وهذا ما نعتبره خسارة و لا سيما أنه كان يمتلك عدة نظرية جاهزة لتحديده. وفي المقابل كانت الحضارة الغربية في القرون الوسطى تمتلك التجربة الفعلية للعرض المسرحي، ولكنها لم تكن تمتلك العدة النظرية الوافية للإحاطة بها.

ومن حسن حظنا أننا نملك اليوم الاثنين معا، ولكننا قد نتعامى عن

الحقيقة أحيانا كما فعل ابن رشد, وللعمى ضروب : هنالـك العمـى بسبب انعدام الضوء، وهنالك بسبب ازدياده. فابن رشد لم يعرف أي مسرح على الإطلاق. وأما نحن فإننا نعرف مسارح كثيرة. كما جاء في مقالة " سيمياء العرض المسرحي للمفكر السميائي والروائـي الإيطـالي امبرتـو إيكـو، المنشورة بمجلة الفكر العربي، العدد الخامس والخمسين، فبراير 1989م السنة العاشرة .

مسرح داريو فو :

لقد أوجد فو لنفسه لغة اختلقها من خلط اللغات الدارجة المتعددة في إيطاليا، لغة تدعى قرملوط وهي لغة اعتمدت على ربط سلسلة من الأصوات التي لا تحمل معنى ذهنيا واضحا في شكلها اللغوي، كلغة مدلولية، بل لها سياقها اللحني والموسيقي من خلال الإيقاع والنبرات التي تزخر بتلميحات تجعل سامعها يخمن ويحدس المغزى فيها. ويمكن أن يشبه إنجاز التعبير بالإيماءة الصوتية كالإيماءة الجسدية، لتجسيد الصور التعبيرية.

ومسرح داريو فو يعتمد على المفارقات والحالات والحوارات المألوفة في مسرح الكوميديا، استقاها فو من النصوص الشعبية ولكنه وظفها للحياة المعاصرة، وتميزت نصوصه بنوع من البناء النصي الشبيه ببناء مقاطع المهرج الذي يزاول فنه في السيرك والساحات العامة من خلال التمثيل الإيمائي واستخدام الحاجات الشيئية والحالات الطارئة مع المتفرج كعناصر من أجل خلق نسق تمثيلي مضحك. عن كتاب مسرح داريو فو ترجمة الدكتور قاسم بياتيلي في طبعته الأولى لعام 1999م والصادر عن دار الكنوز الأدبية ببيروت.

حرقة الأسئلة :

أقبل عبارة " الشعر الملتزم " عندما يقصد بها الكتابة التي تنخرط في علة وجودها، تستمر إلى منتهى مغامرتها، تلك التي لا تخشى إعادة النظر في ذاتها ولا حرقة الأسئلة.

إن الكتابة الملتزمة هي تجربة إبداعية متطرفة في شموليتها. في العملية الابداعية لا يتم الالتزام مثلما يكون الانخراط في جمعيات إحسانية، يكون المرء ملتزما أولا في وظيفته، أي وظيفة مبدع يسعى للتحكم في الواقع الذي يرتوى منه كي يغير الوعى به، يكون المرء ملتزما بالصحو، الصحو الذي لا يرحم، لكن أيضا بالأحلام ضد البربرية المتعجرفة، انطفاء الأعين، تعقيم القلوب والأيادى الخصبة.

لقد اكتشفت أمرا بالغ الأهمية : فرغم كل المحددات الاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية والثقافية، فإن المرء يتوفر على حيز لا يستهان به كي يشيد شخصيته الخاصة به . إن فينا إذا مثلما يكون شعاع حرية مسجل في قلبنا ووعينا . لا شيء في الوجود يمكنه أن يفسد أو يحول اتجاه هذا الشعاع، اللهم إلا إذا قررنا نحن ذلك . إن شعاع الحرية هذا هو الذي يتيح لي الآن أن أعرف الإنسان، من حيث هو اسم جنس، الإنسان الحقيقي، إذا شئتم، ذلك الذي يشعر بنفسه معنيا بمغامرتنا على الأرض. هكذا قال الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي في كتابه " حرقة الأسئلة " الصادر عن دار توبقال الطبعة الثانية 1990م.

وهكذا أختم هذه الورقة بمسك الختام الصديق المخرج والأستاذ المسرحي الليبي محمد العلاقي الذي أهدي له هذه الورقة امتننا وتقديرا وفهما لأهمية دوره في الثقافة الوطنية وعلى الأخص المسرحية منها.

كذا قال الشاعر الصيني وانج دان هو :

مشهد اليوم

ينتظر

مشاهد الغد .

* * * *

فـي الـسـيــرة

نسج العنكبوت : أنا هو الآخر

تنسج العنكبوت خيوطها التي تبدو لغيرها واهنة ولفرائسها القوى، كذا تنسج الذات سيرتها فتوقعنا في حبائلها؛ حيث لكل ذات نوافذ كعيون العنكبوت تحصى لكن لا حد لها، والسيرة خارطة هذه المتاهة. وإذا كنا نتغيا الولوج بين ظفري الذات وسيرتها فإن ذلك يعنى التوهان في المتاهة. كنت منذ وقت مشغول بهذا الموضوع. وقبل أن يحصل وابلغ بالمشاركة في هذه الندوة، لكن شغلت عن السيرة الذاتية بمشاغل الذات؛ حتى قد تناسيت الندوة، لكن الانغماس في الكتابة يجعل المرء مشغولا بالسيرة الذاتية لأن الكتابة حالة سيروية والكتابة منزع ذاتي ـ كما فعل العنكبوت ـ للحياة.

قرأت فيما انصرم من أيام سير ذاتية عدة منها : سيرة ساخرة للمفكر السوري " أبو على ياسين "، ومذكرات الشابي، ووقدات عبد الله القويري، وكتبت سيرة بنى غازي .

هل السيرة الذاتية وثيقة موضوع، صورة أشعة " X "، خطاطة " اسكتش " وبالتالي مستند ومرجع كما خيوط العنكبوت، دليل قاطع لكل محقق علمي بحث وقانوني ؟ أم لوحة تشكيلية ولعبة طفلية تستمد قوتها من تماسكها الداخلي وليس كمرجع ومستند أو كما هي الرواية، وكما كل لعبة؛ غش وخداع يخفي شيئا أكثر أهمية ؟

تبدو هذه الأطروحة شائكة لهذا اشتبكت فيما طالعت من سير ظهرت لي مرة وثيقة دامغة وفي مرة أخرى كريستال : في لحظة ما تبين لي، وعلى حين غرة وبشيء من الذهول، أنه كان يستحضر عيني المعري الذي فقد البصر وهو في سن الرابعة؛ تبين لي أن الخيام نظر إلى العالم وأنشأ شعره بعيني أبي العلاء. لقد حذا حذوه ومشى على أثره ووطئ بلطف جسده المسجى، مع الإيماء إلى العينين الغائبتين. فكأني وجدت في عيني المعري كل سيرة ذاتية :

الظلمة المضيئة أو بصيغة جوته : كلما اشتد الضوء اشتدت الظلال.

كأني نهجت غير نهج فالتبس الموضوع وأن ما صح فيما نهجت ينضح فصيحا بأن السيرة الذاتية كتابة إبداعية سردية؛ فلم نتبين فروقا محددة بين الرواية، خاصة الرواية السيروية، وهذه الكتابة السيروية الذاتية. هناك تداخل ما، كما هناك تقاطع دون جزم مغلق فيما هناك من تباين، فالكتابة كتابة غير أن كاتب السيرة محبوس في الوقائع، وإن كان طليقا في نسجه وما يختار من الوقائع، والكيفية التي يعاد بها نسج هذه الحبائل المنتقاة بعناية ظاهرة أو مسكوت عنها؛ محبوس في أن ما حدث قد حدث ببراهين ذاتية يمكن التحقق منها لكن لا يمكن توكيدها قطعيا فهي ليست مسلمات أولى؛ كأن السيرة الذاتية توكد أنها الواقع في عيني المعري وأن الرواية / الأدبية؛ الواقع في مخيلة المعري.

هامش : في عيني المعري ما يتخيل أنه يرى، في مخيلة المعري ما يتخيل قسرا، وهذا التوضيح مخل بالمعنى إلى حد ما.

سيبدو للمتأمل في هذا التشبيه شبهة صلب المسيح وحتى قتله، ولن يعفينا من هذا الاشتباه ما تقدم؛ فما هي استدلالات ما يبدو من وثوقية في التباين بين كتابة السيرة الذاتية والأدبية؛ ما بين عيني المعري ومخيلة المعري، وإن قر نهجنا بهذا الفصل ألا تكون في الكتابة السيروية شبهة الوثيقة ما يمكن القانوني أو السيكلوجي من استكمال أوجه التحقيق ؟

لن أكون محامي الشيطان المتوكد، لكن سنتحقق مما طلع كتوكد؛ فالحق لجلاج أو حلاج ان سقطت النقطة سهوا أثناء الطباعة أو طبعت الآن قولة جوستاف فلوبير : " مدام بوفاري هي أنا.

لنتلمس الموضوعة منمذجة في النتاج الثقافي الليبي من خلال اسمين على اتفاق في الموضوعة وعلى اختلاف في المعالجة : علي مصطفي

المصراتي وعبدالله القويري اللذين تقول سيرتهما الذاتية أنهما : ولدا في المهجر ودرسا وعاشا في أجواء ليبية شبه مغلقة في مهجر المضطر من أثر العدوان الفاشي المعروف على البلاد وعلى مدينتهما المشتركة مصراته، ومع ملاحظة الفروق بين هذين الكاتبين في الكثير من المعطيات فإن لازمة كليهما الوطن / ليبيا . المصراتي سيعرف كمحقق وباحث في النتاج الثقافي الليبي وصاحب منزع موضوعاتي، القويري كاتب السردية والحواريات صاحب المنزع الذاتي المثالي النظرة، وإن ثمة التباسات تدحض هذا التوصيف الصارم فإنها لا تلغيه بأى حال . من مجمل نتاج الكاتبين الغزير أقترح كتاب غوما للمصراتي، وكتاب الوقدات للقويري؛ الأول فيما يبدو لى سيرة ذاتية للزعيم الليبي فترة الحكم العثماني الثاني غومة المحمودي وكاتبها على المصراتي، فيما الثاني سيرة ذاتية للكاتب عبد الله القويري، على الغلافين لا يقدم المؤلفان أية معونة للتجنيس أو شكلا من أشكال الاصطلاح البحثي : الوقدات وقدات وكفي وغوما غوما فقط.

لن نستنطق نص " غوما " لأن هذا النص يعرضنا هو لاستنطاقه؛ فمن مجمل ما ينطق به الأجواء الفيزيقية ومشوبها على النفس، ومن الأحوال تنبجس حالة نفسانية، وظلال هذه الحالة التي تشتد تتوضح من خلال بنية النص أو مضافة من تخيلات الكاتب، الكاتب الذي يرقب ويجس شخصيته غوما فيما يجول في خاطرها من خطرات وتغضنات تشكل الوجه وتحفر في النفس معالم لا يرصدها حتى معايش للشخصية التاريخية [غوما المحمودي]، التي يوهمنا النص بأنه باحث مدقق في تسجيل وقائعها. إن الوقائع المسرودة تقنع الشخصية بالشخصية التاريخية " غوما المحمودي " التي نعرف عنها ما نعرف.

هناك رصد للنفس ولحالاتها، ومخيلة عابثة تستهدف التضليل والخديعة؛ فـ " غوما " المصراتي في المحصلة " غوما " تخييل، " غوما "

ما رأى وما أحس وما شكل وما صاغ وصـــوغ المـــصراتي. تبـــدو هـــذه الوضعية التي أصف حافلة بالمفاجآت لكن المصراتي ذاتـــه يتفاجـــأ بهـــذا التوصيف لأنه أبدع شخصيته وظللها، سنقفز لحصد ما حصلنا عليه مـــن أن المصراتي هنا كاتب سيرة ذاتية؛ ضمير المتكلم يلجلج في صـــدر ضـــمير الغائب و كى لا يغمض هذا ما تقدم نخلص لنتيجة أن السيرة الذاتيـــة هـــذه ليست تأريخا لشخصية غوما المحمودي التاريخية وأن كانت تؤكد بكيفيتهـــا هذه الشخصية؛ كتابة كهذه لا تلغى التناقضات بل تؤكد عليها وتستحثها كـــى لا تظهر البتة في شكل وثيقة مرسلة ومخترقة حجب الزمان كما في حالتنـــا هذه . وبهذه كأن سيرة غوما الذاتية للاستاذ علي مصطفي المصراتي هـــي السيرة التي يفترضها لــ " غوما المحمودي " الشخصية التي نعرف، إلى حد ما، والتي لا يفترض أنها وثيقة بالمرة، في النص ما فيه من التباس الشعري المتأبي عن الإحصاء أو كما يقال، أو أن بين النص الروائي والسيرة الذاتية ما بينهما من وشائج ترى للرائي وكذا ما بينهما من تقاطع. وإن كانت السيرة الذاتية لـــ " غوما " ليست في منزلة بين المنزلتين عند المتفحص، ففي هذه السيرة من الوقائع والتوثيق ما يظهر المصراتي الباحث لكـــن هـــذه وثـــائق ووقائع مصراتية بحتة، وهكذا كما عند كل كاتب سيرة ذاتية. بهذا نتبـــين أن التخييل هنا محدود ويخدم مرجعيات الكاتب، وعلى عكس الأدبية في الكتابة السردية التي تجعل من المرجعية في خدمة التخييل وانزياحاته؛ فالمدلول في هذه الكتابة انحراف عن الدال.

لسيرة غوما كما مثيلها منطق هو منطق " يمكن أن يكون "، وهذا مـــا يسمى في الحداثة المنطق الاحتمالي. ومن يمكن أن يكون يحتمل أو يـــستقبل تجربة المتأبي على الحساب، متأبٌ على الحساب الجذري. حتى وإن تطلبت المسؤولية القانونية والاخلاقية والسياسية بعد ذلك أن يكـــون تفـــاوض، وإذا حساب وتقدير للمتأبي على الحساب. وفقط بالدخول في الما بين من هـــذين

المنطقين، منطق القابل للحساب، ومنطق ألايمكن أن يكون، يمكن التعرف ربما على الما بين الذي يهمنا هنا. أو كما في منطق دريدا. هكذا في تقديري يمكن تفكيك التماهي الظاهر بين الكاتب والسيرة التي يكتب في حالة كهذه من جهة، ومن جهة ثانية يحتمل ذلك فك هذه الكتابة من اشتباكها في الكتابة الأدبية المحضة على الخصوص الكتابة السردية .

وهكذا يكون المقصود بالسيرة الذاتية محكيا يلخص حياة ما. كما سوف نرى في وقدات سيرة عبد الله القويري التي كتبها عبد الله القويري الذي انشغل كثيرا بكتابة سيرته؛ ظهر جزء من السيرة في كتابه " أشياء بسيطة " ثم في وقداته، وفي الحوارات التي أجريت معه، كما في كتاب " عبد الله القويري مفكر يبدع في الأدب والفن "، وهذا الانشغال بالذات وسيرتها يكشف على مستوى بنية النص التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، وأن السيرة مكتوبة من طرف المعني ومكتوبة في شكل بسيط، وتستعمل مثل هذه الكتابة من أجل أغراض متباينة، فالحديث عن الذات يمكن أن يفيد إما كبرياء متضخمة وإما نوعا من التواضع، وفي كلتا الحالتين ينظر السارد إلى الشخصية من مسافة ويقحم في حكيه تعاليا يتطابق معه في نهاية المطاف . يفتح القويري كتابه ويوقظ وقداته بهذا : ستظل هناك في نفوسنا أشياء غائرة، أشياء لا ترى، ونأخذ النزر اليسير منها ونتدلل به على الغير، نقدمه إليهم وعندنا شعور بأننا نمنحهم البركة.

وفي حوار عبد الله القويري أو منولوجه المستدام / المستلاذ :

- هل سأذكر كل ما أتذكر، وهل سأجد الشجاعة على ذلك ؟ وجدت من الشجاعة أن أكون متفردا.

قال وليم : أنت مثالي، و فردي .

قلت : وماله. كنت ذلك الحزين الدائم، قليل الأمل كثير الألم . كنت

طفلا كبير الجسد تاه طويلا، ثم فجأة وجد نفسه في بيته، في وطنه.

وعن سبل كتابته لسيرته يقول : أنا مضطر لأصطنع بعض الحيل الفنية.

قد تكون هذه الحيل لعبة للتنصل من تماهى الذات والنص، وقد تكون من ناحية أخرى حصيلة أيديولوجيا سائدة : السيرة الذاتية تلخصها الجملة المعتادة أنا الموقع أدناه، والتحرز الأيديولوجى المعتاد في هذه الحالة جملة أعوذ بالله من قولة أنا؛ " ليست سيرة ذاتية، وإن اتخذت من ذكريات حياتي منطلقا لها، إذ لم نتعود الصراحة في رواية ما يتصل بأشخصنا، وإذا كان هناك من عنده الشجاعة في أن يفعل، فليس هناك من يقبل منه ذلك "، كما تكون الحيلة في مواجهة هذه القولة بتستر الذات بضمير الغائب كما في بعض السير من آخرها " مسارب أمين مازن "، أو لإخفاء المتجلى في التماهى بين الذات والموضوع حيث " وقدات " سيرة ذاتية يتمارى فيها الموضوع من خلال الذات؛ فالوطن في هذه السيرة هو الذات وأحيانا لا يطولها، " كانت الروح في إشراق دائم، وحالة الاستكشاف هي حالة النفس البدوية التي لا تخنع، فليس عندها إلا الحركة الدائمة ظاهريا وداخليا "، وفي هذه السيرة يتم النسج على هذا المنوال، " كنت كالمحمول إلى حتفه. أتحرك من مكان إلى مكان، أقف بين الحين استمع لما يدور، ثم أدور فلا أسمع غير الهمهمات، لم أكن مثلهم، فقد جلست داخل ذاتي منذ زمن ".

ان مبررات كتابة السيرة الذاتية عند القويري مبررات ذاتية؛ حديث الذات المحبوسة منولوج، وهذه الذات المحصورة تفكك مكونها بالانفلات من كل حد، لهذا انشغل الكاتب بالكتابة عن هذه الذات حتى تتحقق هذه الذات موضوعيا، هذا التحقق العارى الذي لا تمنحه أي كتابة أدبية تشدها قوانينها الداخلية من جهة كما تمنح شذرات تكيفها المخيلة لمقتضى الكتابة النوعية. لقد وجد القويري في كتابة السيرة آلة تدوي بمكنون الذات سبيلا للبوح، كما تجد الأنوثة المقهورة في النواح فصاحة للمكبوت. ولأنه من المستحيل أن

نقول الحقيقة حول الذات، أو أن نتكون باعتبارنا ذواتا كاملة، ومن ثم فالسيرة الذاتية هي ذلك العمل المستحيل. وكان عبدالله القويري جديرا بفعل المستحيل هذا، فكانت سيرته الذاتية سيرة التميز تشف عن خفاياها كما تطرق موضعة غربة الذات الوجودية، الذات المفردة بصيغة الجمع، فاضحة كل قولبة ممكنة وغير ممكنة، متعالية في فصاحة النسر " هنا تتعالى دوحة النفس، فلنبن لنـــا عشا بين أغصانها فتجئ إلينا العقبان حاملة لنا الغذاء، نحن المنفردين " كما قال نيتشه أو كما قال فيليب لوجون " إن السيرة الذاتية ليست مجالا ضيقا أو محدودا، بل نوعا يدفع إلى الانفتاح على مجالات أخرى، على التحليل النفسي وعلم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ، مما يؤدي إلى وجود عدة اتـــصالات وعلاقات تجعل الاهتمام بالذات ممزوجا في نهاية المطاف بالانصات للآخر"، فهل من منصت لو قدات كهذه تتقد غربة في بيتها.

وختاما نشير إلى أن توخي التوضيح يعرضنا لخطرين اثنـــين همـــا : خطر الظهور بمظهر من يجتر، هو نفسه، بديهيات؛ حيث لا بد من مراجعة كل شئ من أساسه، والخطر النقيض الذي هو خطر الظهور بمظهر من يريد تعقيد الأمور عن طريق تمييزات دقيقة للغاية . ولكـــن هـــذا لا يمنعنـــا مـــن ملاحظة أن عزمنا لم ينصب على أي مقارنة أدبية أو موضوعية بين النصين، وإن اشتمل كل بحث مماثل على شبهة المقارنة، ودوافعي لتقديم هذا الإيضاح لأن اشتراك النصين في شكل كتابة ما لا يلزم موضوعيا بمقارنة مدققة (*).

بنغازي 2002/11/27

(*) ألقيت هذه الورقة في ندوة " السيرة الذاتية بين التاريخ والأدب " التي أقيمت في مركز البحوث القانونية بطرابلس في 12 ـ 2002 م، من قبل نقابة المحامين.

المراجع

1 ـ السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي، طبعة 1994م، الناشر : المركز الثقافي العربي، بيروت.

2 ـ لغات وتفكيكات في الثقافة العربية (لقاء الرباط مع جاك دريدا) ـ ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ـ طبعة 1998م ـ دار توبقال للنشر ـ المغرب : انظر جاك دريدا : الوفاء لأكثر من واحد .

3 ـ شعرية التمرد، نصوص وحوارات، جان جينيه، إعداد وتقديم مالك سليمان، الطبعة 1998م، الناشر دار كنعان، دمشق.

4 ـ الوقدات، عبدالله القويري، الطبعة 1984م، الدار العربية للكتاب، طرابلس.

5 ـ غوما، على مصطفي المصراتي، الطبعة ؟ الناشر ؟ ..

6 ـ عبد الله القويري مفكر يبدع في الأدب والفن، أحمد محمد عطية، الطبعة 1992م الناشر : دار المستقبل العربي، القاهرة.

7 ـ أبو العلاء المعري أو متاهات القول، عبد الفتاح كيليطو، طبعة 2000م، دار توبقال.

* * * *

عبدالله القويـرى

سيـرة صاحـب الكلمة

الاركيولجي عبدالله القويرى قد يكون الكاتب الليبي الذي شكلت حفرياته هوية الباحث في معنى الكيان؛ في مفهوم الهوية، الذي تشكل فكره في حالة من قلق فكرة الذات عن نفسها، ولكن هذا القلق الذي شيع الروح ووسم إخلاصه لمقولة الجوهر هو ما شكل أطروحته النظرية كأطروحة مغلقة يقينية ونهائية في النتيجة . وهكذا تظهر هذه الأطروحة الهوية كمفهوم عار من الدلالة ومطلق ويكسب مبررات وجوده من متعال، فالهوية كامنة في الوجود ومتحققة بالقوة، كيف تم ذلك ؟

بمراجعة لكتابات عبدالله القويرى نلاحظ أن هناك إلحاحا على الهوية كموضوع، الهوية دائرة، تتعين الذات كمركز لها ومحيط هذه الدائرة محدد محصور حيث هناك هويات أخرى تعمل على التحقق - أو تتحقق على حسابها - بمحو تضاريس الذات، وقطر الدائرة الخيط المشدود والأزلي الذي يعنى أن تحقق الهوية كامن في الذات بالقوة وإن انحرفت عن هذا التحقق تتبدد؛ الهوية مرآة تعكس نفسها، وكل عكس ذلك انمحاء، والذات فضة هذه المرآة إن صح التعبير، وكأن الذات في المحصلة هي الهوية؛ الإنسان إنسان بالطبيعة؛ الطبيعة معطى كالعجين عند المثال، أو كما يقال في فن النحت التمثال كامن في الكتلة، لكن هذا التحدد يكون سببا لنتيجة مناقضة، وهى أن هذه الدائرة لاتقبل الحدود، كما التمثال يؤول نفسه في عين المتلقي، فإن الآخر يحقق للوجود بالقوة وجودا بالفعل، وهكذا هذا الكمال بالضرورة ليس محصورا في نفسه بل محاصرا من الآخر الذي يكشف عنه.

ومفهوم الهوية - هذا - عنده يتعين في مفهوم الوطن، حيث الوطن كلى شامل، حدوده فيه، والوطن أزلي، وإن استمد تعينه في الذات من التاريخ، فإنه في الطبيعة ما قبل التاريخ، وهكذا فإن كان الوطن متخارجا ومتعاليا فإنه يتحقق من خلال الذات الخلاقة، الذات المبدعة التي هي عند

القويرى مفارقـــة تنـــتج الـــوطن الـــذى يخلقهـــا. وهكـــذا فقـــد انـــصب بحث القويري عن معنى للكيان الذى هو كينونة ثابته !! هو ثابـــت متحقـــق متكامل كمفهوم، وهو في صيرورة من حيث هو حلم مشروع. كذلك يتضح لنا الوطن عند القويرى كموضوع غير موجود؛ لأنه فكرة أو ومضة وتعقب دائم دؤوب لمفهوم.

يبدو واضحا للقارئ المتأنى وجليا للباحث المختص، الإطار الفلـــسفي المثالى الذى يؤطر شغل وفكر عبدالله القويرى وأنه أحد آخر الرومانتيكيين في هذا العصر، وأولهم في بلادنا.

إن الرومنتيكية تتجلى في مفاهيم القويرى وفي التوسطات التي يـــدلل ويستدل بها على مصدقية رؤيتة. لقد دخل لذلك في معارك ثقافية في واقـــع ثقافي ضحل، وخاض في أوحاله وهو المتعالى صـــاحب الفكـــرة والكلمـــة الفصل، النظرية المتكاملة التي ألبسها اقنعة متعـــددة : المـــسرح والقـــصة والخاطرة .... الـــخ.

وقد دخل في معارك ـ التى لم تنته بوفاته منذ سنوات ثلاث ـ ضد كل نظرة تقول بخصوصية غير خصوصيته، حد أنه اعتبر أن الفكرة القوميه فكرة اللغة الأم، أمة اللغة الواحدة فكـــرة خـــصوصية تنفـــي خـــصوصيته، وكرومنتيكى خلاق، تلميذ نفس الفكر المثالى الذى تتلمذ على أيديه، أصحاب الفكرة القومية، انكمش وانعزل في حدود مفهوم ضيق ولا حدود لـــه ! ونفي عن أصحاب فكرة أمة اللغة الواحدة أي معقولية، لكن نفي المـــشترك بينـــه وبينهم لم يجعله يقول بالوطنية في مقابل القومية، حتى اننا لن نجد في كتاباته اصطلاح الثقافة الوطنية بالمرة، كما لن نجدا أي اهتمام يـــذكر أو متابعـــة للكتابات الليبية (الوطنية)، لقد جرد الوطن من الثقافـــة الخاصـــة، ورســـم عبدالله القويري فكره مجردا من أي تشخيص ووسم كتاباته بالذهنية المفرطة؛ فهو باحث عن ضالته لتعين مفهوم الوطن حيث تكون.

وقد دخل لأجل ذلك أيضا في معركة ضد الشكلانية لان الشكلانية تنفي الجوهر، وكان المعلم الذي يرى في الشكلانية لعبة التلاميذ الفاشلين، فكان الشكل عنده معقولا بالقوة لأن الشكل يستمد وجوده من الوجود، أي أن الفكرة أم الشكل ؟

ولم يكن مدرسيا / ولا مذهبيا، بقدر ما هو صاحب الفكرة المحددة التي لاحدود لها؛ كان عبدالله القويرى حواريا أى جدليا - مثل أستاذه أفلاطون الذي قدم حوارياته المعروفة - يقبل الاطروحة الضد لينفيها، إن حوارياته الكامنة في كل مقالاته وخواطره - وما أسماه مسرحيات - هي حواريات الفكرة الواحدة التى تنقسم لتنقسم، وكأنها منولوج واحد يلبس قناع ديالوج، لهذا اهتم اهتماما مبالغا فيه بالكلمة، لا الكلمة الحية بل الكلمة المطلقة فكان قاموسيا يبحث في الدال عن مدلوله الواحد المحدد والنهائي، الذى ولا شك تضمه دفات المعاجم حيث الكلمة ذات البعد الواحد.

يمكن أن نشير هنا إلى كتابه " ذلك العساس " وجهده المستميت في البحث عن المعنى المنجز القاموسي لكلمة " شوفينية "، ونفيه للمعنى الاصطلاحى الذي اصطلحه أصحاب الفكرة القومية لهذه الكلمة . ان الكلمة خيمة عبدالله القويرى التي تقيه رياح الآخر، وسلاحه لمحاربة قبائل القبلى، فالكلمة عند القويرى محددة وقائمة بذاتها تعطى معناها الثابث والأزلى حيث تحل. وقد قام لذلك بجهد مضني لأن الكلمة عنده لم تكن في البدء وحسب ولكن الكلمة هي الوجود أو هي منزلة الوجود كما اللغة عند هيدجر، والكلمة هي قطر الدائرة؛ الهوية التي مركزها الذات، ولعله لهذا لم ينحت ولم يكن اشتقاقيا في اللغة بقدر كونه اركيولجى.

وهكذا بصيغة أخرى قد تبدد الصيغة المذكورة آنفا، بدأ مفهوم الهوية عند القويرى مفهوما ثالوثيا : الذات المركز التي هي جوهر، الوطن المفهوم اللأزلى الذي توطنت عليه النفس، لا بالميلاد أو باللغة ولكن بالتوارث، فالمرء

يرث وطنه أينما كان وكيفما كان؛ حتى أن القويرى يحلل لعنة أوديب سوفوكليس، بأنها لعنة الوطن التي تطارد كل من يعبث بقدره / وطنه، يحاول الفرار من ظله، وكذا عطيل شكسبير الذي بدأت جريمته ساعة ناء عن مغريبته / وطنه. والكلمة حيث الوجود والإنسان هو كلمة، التي هي ليست اللغة الأم وحسب، بل الكلمة الكينونة وجدان الوجود الإنساني دم العرق.

والقارئ " وقدات " السيرة الذاتيه لعبدالله القويرى يلاحظ الحاحا على العزلة، عزلته في مهجره، ثم تأكد هذه العزلة، عزلة العائد الذى أخذ عن ذاته بالانشغال في بحث مضن عن معنى لكيان لهذه الذات . وان الوقدات ليست أكثر من سيرة ولكنها سيرة لسيرورة باحثه عن الوطن، مشوبة بهذا الغموض الشعرى الذي لبس مفهوم الهوية، عند عبدالله القويرى . رغم كل المحددات التي أشرنا إليها ولعل لهذا، فإن عبدالله القويرى أكمل عمره الابداعي والطبيعي بأعمال صوفيه، تستعيد ذاكرة شعبوية لسماء ووقائع صوفية محلية من مدينة اجداده من كأنه نام على قبرهم ليستمد الرؤيا، ثم غادرنا ليضمه نفس القبر، تاركا توضيحات غامضة لرؤية أكثر غموض؛ تستاهل كل الجهد للبحث والدراسة وكشف مكوناتها ونتائجها وارتباطاتها . حيث كأن وصية عبدالله القويري : في الأخير فإن مشكل الهوية ليس مشكل الذات المتعينة بل مشكل الذات المفارقة أو على الأقل الملتبسة، لهذا لا بد من البحث عن الحاضر في الغائب وعن الغائب في الحضر؛ عن الخاص في العام عن التاريخ في المستقبل، فكأن وجودنا يستمد من هذا المستقبل الذي ان تمكنا من تحديده تمكنا من إيجاد صيغة لمعنى وجودنا؛ نحن الذين نصيغ ونصوغ معنى الكيان، وغربلة أمبراطورية الرمل لا يتم بغير غربال المستقبل، أنتم يا أبناء الرمل الذين توجدون في المجهول.

* * * *

سيرة المقهور

تجلى المكان .... خفاء الوطن !

المدينـــة

شعـر : عمر الكـدى

هاء قد وصلنا أخيرا إلى المدينة
وصلناها منهكين ومحبطين
ماتت كل الخيول التى ركبناها
أطلقنا عليها رصاص رحمتنا ، ولم نحتفظ لرحمتنا بشيء
كانت لنا ذات يوم مدينة

بيضاء نظيفة وصغيرة
كنا حين ندخلها ، نخلع عند بواباتها نعالنا البدوية
ومثل خفراء مدججين بالريبة ، نتجول في شوارعها
لاجمين طقوسنا في البصق والتبول
متصلبين مثل جثث ، تسير خوفا من التفسخ ، ومنبهرة بطراوة الحياة
لليهود حاراتهم الضيقة ، وللغزاة الشوارع الفسيحة المعبدة ، ولنا الأرصفة
ودكاكين أبوابها نصف مشرعة
نشرب من حنفيات الحكومة ، ونستحم في بيوت الله ، ونمضي إلى
السينما
حيث تعلمنا كلمات الغزل
وكيف نقبل النساء
وأعيننا مغمضة

كامل المقهور كاتب القصة الواقعية الليبية، السارد حكايات المدينة القديمة / طرابلس الغرب، في " 14 قصة من مدينتي " 1965م، ثم مجموعة " الأمس المشنوق " 1968 م ،هذه المجموعة التي تحتوي على رواية قصيرة هي " الأمس المشنوق " التي حملت المجموعة اسمها والتي عوملت كقصة قصيرة طالت، رغم بنيتها الروائية من حيث السرد وتعدد مستويات الحكي ومستويات سرد الأحداث وبناء الشخصيات الأفقية والرأسية وتكثيف الزمن واللغة ....الخ .

إنه كاتب الخمسينات الذي في قصته القصيرة "بوخه " – نوع من الخمر المحلى – تبدو طرابلس من خلال ملامح عمالها عجوزا جار عليها الزمن فاندلفت إلى حانات مينائها لتهدر ما تبقى من طاقاتها، وفي " الأمس المشنوق " تكون الثورة – ثورة العراق – بانوراما لتفاصيل النقمة والقمع والإحباط اليومية، مدينة عقب الحرب الثانية والحرب الوطنية الطويلة 1911م – 1931م، يضربها الكساد وتحزمها القواعد الأجنبية واستهتار جنودها ودولارهم ونساء الجالية الإيطالية الاستعمارية، وحزامها الآخر أكواخ الصفيح الوطنية .

هذه المدينة، مدينة المقهور التي يسرد حكاياها ويقص حواديثه، يحكي وقائع اليومي والمهمشين في هذا اليومي من بطالين ومومسات وأطفال محرومين طفولتهم، بلغة نابضة متوترة وجمل مقتضبة ليست تقريرية لكنها مفعمة بالايحاء، فيما البنية السردية بنية الحكي الشعبي الاختزالي الذي يعير التفاصيل الكثير من الاهتمام ومزدحم بالصور . ولهذا يأتي الجانب السيكولوجي للشخصية كبنية داخلية من صميم الشخصية، ويكون الهم الاجتماعي سياقا لسياق آخر في بنية القصة ولاعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي.

بهذا كانت واقعية كامل المقهور واقعية ضفاف أخرى، وهو الذي درس في القاهرة دراسته الأولى ثم أكمل دراسته في جامعتها ونشر كتاباته القصصية الأولى في جريدة "المساء " الخمسينية، جريدة يسار مصر وكتابها كتاب الواقعية الاشتراكية، ولهذا كتب عنه – آنذاك – الأستاذ محمود أمين العالم يقول : " على أن هناك نقطة أخيرة أحب أن أشير إليها بالنسبة لقصص " كامل حسن المقهور" . فعلى الرغم من شعبية موضوعات هذه القصص، وإنسانية مضامينها وقوميتها، إلا أنها تجنح في بنائها التعبيري في بعض الأحيان إلى الغموض، وهكذا تستلهم هذه القصص البسطاء من الناس وتكتب عنهم ولكنها في بعض الأحيان لا تستطيع أن تكتب لهم، ما أحوج بناء بعض القصص إلى المزيد من البساطة ...".

"المقهور" ذاك عاد محاميا في المحاكم وقاضيا، بقى يكتب منذ الخمسينات حتى نهاية الستينات حيث أخذته السياسة ضرة الكتابة التى انقطع عنها الثلاثين سنة خلون.

" كامل " هذا يعود للكتابة . هذه الكتابة هي : "محطات – سيرة شبه ذاتية"، وهى سرد لحكايات الطفولة في محلة " الظهرة " قبيل وأثناء الحرب العالمية الثانية، ثم قصة الرحيل إلى القاهرة ..... والسكن بحي " الدراسة " بجوار الأزهر والحسين لغرض الدراسة حتى تتم العودة في بداية الخمسينات من هذا القرن.

إذا " محطات " – رغم أنه اسم صحفي – اسم لإيضاح انقطاعات وكأنه يشير إلى أن المراكز الحاسمة في الزمن هي انقطاعاته وفواصله، وأنها وقفات حيث لايمكننا أن نكون ما كناه، غير أن "سيرة شبه ذاتية" شرح "محطات" أو الاسم الثاني لهذه الكتابة، اسم التباسى فهو اصطلاح غير مصطلح عليه، وهو بين قوسين شبه اصطلاح وعليه شبهة اسم للكتابة، وانطلاقا من قول كامل المقهور في أحد كتبه : "هيمن على العقلية الإنسانية

شعور بالضغط يجعل من استعمال المفردات والمصطلحات أمرا يستوجب الروية والإمعان قبل الخوض في غمار التحليل والبحث". استنادا على هذا من الالتباسية بين كون "سيرة شبه ذاتية" اسم للكتابة أو اصطلاح لجنس الكتابة، لهذين السببين ولدعاوى التحليل والبحث الذي نقوم به لهذه بين قوسين الكتابة، لابد من محددات أولية مدخلها هذا "الشبه" الاشتباه بين الكتابة والجنس كون "سيرة شبه ذاتية" أسم للكتاب أم اصطلاح للجنسي الأدبي الذي يحتويه الكتاب إذ ثمة ضغط يهيمن على الباحث والقارئ يستوجب الإمعان في هذه الموضوعة.

يعرف "معجم المصطلحات الأدبية " السيرة الذاتية : "سرد قصص يتناول فيه الكاتب نفسه ترجمة حياته، ويحاول كاتب السيرة الذاتية أن يعرض حكاية مستمرة لما يعتبره أكثر أحداث حياته أهمية ودلالة ولا يكشف كاتب السيرة الذاتية عادة إلا تلك الأوجه التى يريد أن يتذكرها الناس ويعرفونها، وتشبه السيرة الذاتية أشكالا أدبية متعددة مثل "الترجمة الشخصية واليوميات وأدب المراسلات والذكريات" والسيرة الذاتية هي أكثر تلك الأشكال ارتفاعا في التقدير. وبين السيرة الذاتية الشامخة نجد اعترافات القديس اوجستين وتربية هنري آدمز، وهناك عناصر تنتمي إلى السيرة الذاتية سواء كانت واقعية أو متخيلة في الأنواع الأدبية الأخرى مثل روايات روبنسون كروزو وصورة الفنان في شبابه لجويس وغيرها. وتبنى الكثير من القصائد والقصص على مواد من السيرة الذاتية وهو أمر مفهوم حيث لا يملك الأدب إلا أن يستمد الكثير من فكر الكاتب وخياله بحربته".

وإذا كانت هذه هي السيرة الذاتية فما هي "شبه" هذه. الناقد الأستاذ خليفة التليسي حول "محطات – سيرة شبه ذاتية" يقول: " ينصح النقاد العارفون كتاب الرواية بأن لا يكتبون سيرتهم الذاتية حتى يستنفذوا نماذجهم ويوظفوها في خدمة إبداعهم القصصي ولكن كامل المقهور سار بعكس هذا

الاتجاه فركب كل هذه النماذج من أجل أن تكتب ما كتب فلا ندرى هل كتب سيرته الذاتية أم كتب سيرة الحي الذي عاش فيه. هنا تتداخل التفاصيل وتتشابك. ولعله أراد أن يومى إلى ذلك في وصف هذه السيرة بأنها شبه ذاتية، فقد أخذ منها (اللحى) أكثرها ولم يترك له إلا عين الراصد الفنان الذي بنى وعيه وفلسفته في الحياة على ما أعطاه هذا الحي – حتى لقياه بمصر وملامحها الشعبية وتذوقه لها، إنما كان امتداد لذلك اللون الشعبي الذي عرفه في حيه الصغير".

هكذا تبدو "شبه" الالتباسية هذه قراءة للنص، حيث تبدو باب المتاهة الأول . وفي يقينه دون تعليل يقول الأستاذ القاص يوسف الشريف في مقدمته لـ "محطات ـ سيرة شبه ذاتية" : " هي في ظاهرها وصف لأيام الطفولة والصبا، ورحلة يقوم بها الراوي من "طرابلس" إلى "القاهرة" للدراسة، لكنها لا تتوقف ولاكتفي بهذا الشكل الظاهري، بل تتجاوزه إلى ما هو أبعد .. إنها رحلة البحث عن خلاص، لكنه ليس خلاصا فرديا وجوديا .. إنه ببساطة انفكاك من الأسود بكل ما يحمل من دلالات النكوص أو الجمود أو الانغلاق .. فالبطل هنا ليس سوى نموذج لجيل قدر له أن يكون أول من يدق أبواب المستقبل ... يدقها بعنف، وبقبضتين عاريتين .. إنها رحلة .. اتخذت من ضمير المتكلم منطلقا لسياقها، غير أن هذا الضمير لا يملى سياقها، بل تمليه شخصيات أخرى تمثل الركيزة الحقيقية للأحداث، وهى شخصيات فاعلة وليست محايدة رغم اختفاءها أحيانا خلف ضمير الغائب، إذ إن المسافة النفسية بينها وبين الراوي تضيق حتى تتلاشى ليصبح التعبير عن الأنا هو تعبير عن الآخر، فالـ "أنا" ليست دائما تأكيدا للذات أو تعبيرا عنها، إنه مجرد راكب واحد وإن تزيا بزى مختلف، فهذا الاختلاف يبقى في النهاية اختلافا شكليا يفرضه المسار العام لحركة الشخصيات، وإذا كان هذا هو ظاهر (المحطات).... فهل هي حقا سيرة ذاتية ... أو شبه ذاتية ؟؟ ... أنها

وللاعتبار السابق – ومهما اشتط النقد الروائي في تعريفه للرواية – رواية، وهى كذلك ... كسرت حواجز السيرة الذاتية، وأخذت على عاتقهـا إنجـاز عمل يتفرد عن بقية الأعمال الأدبية المشابهة".

أولا : لأن النص يمكن الباحث الباحث بمثل هذه القراءة أن يدخل في النص وأن يعيد كتابته بهذه القراءة التأويلية التى تخرج النص مـن سـياق التاريخ "وضع الذاكرة في الزمن الذي هو فعل كتاب السيرة وهى تتوافق مع نوع من التاريخ الخارجي، لاستعمال خارجي، يريـد الكاتـب نقلـه إلـى الآخرين".

ثانيا : قارئ النص يخرج بتأويل لـه، هذا التأويل يخرجه عن سياقه الذي يضعه فيه العنوان . فإذا صح أنها كتابة تأويلية فإنها أكثر عمقـا مـن كتابة السيرة "فهي تحدد المراكز المصيرية بتخليص التاريخ مـن روابطـه العابرة، والتي لا تؤثر على مصيرنا، لأن معرفة اللغة، والوقوف عند أماكن الفتنا أكثر إلحاحا من تحديد بضعة تواريخ "، أو أماكن غير خلاقة وعابرة.

من هذا وباستقراء هذه الكتابة / النص يتبين أن "سيرة شبه ذاتية" أسم الكتاب من حيث أن جنس الكتابة – دون فهم قصري وظيفي للأنواع الأدبية – التي نقرا هي رواية السيرة الذاتية . وهذا الغموض الذي يلبس الكتاب مـن عنوانه يشير إلى إأننا أمام كتابة حمالة أوجه، كتابة تأويلية.

رواية سيروية :

إذا كانت الرواية اختلاف، تميز يبدع بنية الشكل، ويبدع لغـة تنطـق بحكايتها إذ ترويها، تتعدد زوايا الراوي ويتداخل الحكى مع البيانات لتـصنع سياقها في بنية شكل، شكل خاص . فإن "محطـات – سـيرة شـبه ذاتيـة" للأستاذ كامل المقهور، تميز يبدع بنية مكان رواء، مكان مختلف رغم اعتيادنا، ويبدع لغة تنطق حكايات هذا المكان، لغة شعرية، شعرية سياق السرد في هذا

النص، وتدخل هذه الحكايات في نسيج السرد فيه بنية درامية متصاعدة. واللغة توحي دون كلام وتدخل في بنية السرد كظلال تشتد كلما اشتدت هــذه البنيــة وضوحا في بناء كلاسيكي من حيث أن السرد في النص يتفرض نقطة (مــا)، وهى رواية مكان لا من حيث الوصف، بل من حيث البنية، والتفاصيل (تكنيك السيناريو) نسيج الرواية في الرؤية أيضا فالرؤية بصرية.

وإذا كانت اللغة الظلال فإن المحكي الضوء (أرابــسيك فــي إطــاره الكلاسيك). وإذا كانت الرواية سردا قبل كل شئ أو كما يقال فإن "محطات – سيرة شبه ذاتية" هي سرد، وسرد للمألوف، لما اعتدناه وشاهدناه كثيرا، إنها سرد لوقائع وقصص طفولة وصبا، الطفولة التي نعرف والصبا الذي عشنا، ولكنها طفولة وصبا كامل المقهور!.

وهى رواية الخارج أو لما يبدو خارجنا، طفولة المكان الــذي عمــره الزمن القاهر / القاهرة، أنها رواية أشرقت الشمس، ليــست كتابــة الغرائبــى والمصادفات والأساطير والخرافات وحكايات الجدات، والذي يموت قبــل أن يولد، أو رواية الأشياء وكسر الإيهام ومضاعفة الوهم. أنها " تصور باطل" أي ضد " ألن روب غرييه " ففيها الواقع قابل للإدراك والفهــم والعــالم قابــل للتفسير، ففي "محطات – سيرة شبه ذاتية" الراوي يروى والقراء يقرؤون وهذا كل شئ . والراوي إذا أراد أن يكون حاضرا، وأن يكون حاضرا في قصته : " فإن أبسط الطرق وأكثرها شمولا هي أن يقص مذكراته أو ينــشر يومياتــه الخاصة ". بهذا يضمن لنفسه مكانا مركزيا يستطيع أن يرى منه كل ما يؤلف مادة قصته، إنها بطبيعة الحال نظرة ضيقة وذاتية لا يعول عليها، لكنها تمتاز بأنها تتيح – نظريا على الأقل العلو على التعارض التقليدي بــين الــذات – والموضوع : "لأن الذات هي موضوع السرد، وفي الآثار الخيالية التى تقتبس شكل المذكرات، تعمد الشخصية إلى التجمع على نفسها وإلى إخفاء معنى على جزء كامل من حياتها محاولة استخلاص اتجاهاته الرئيسية مع علمها مقــدما

بنقطة ابتداء خط سيرها ونقطة انتهائه. وبالنظر إلى أنهـا تعـرف ظـروف اللحظة وملابساتها فإنها تستطيع أن تعمم وأن تلقى درسا فـي الأخـلاق وأن تصدر أحكاما، كالمؤلف العليم بكل شئ سواء بسواء. وإذا كان هـذا المؤلـف ينكب على ماضيه فذلك لأنه يعرف في أغلب الأحيان بأنه بعد أن بلغ نهايـة حياته يستطيع أن يفيد الغير من حكمته التي اكتسبها بعد تضحيات".

إن كامل المقهور في روايته أراد أن يلخص وأن يعيد سيرته بالكتابة. أن يحياها مرة ومرة وأن يحياها بالآخر وأن يقدم درسه ويواجه "اللحظة" بأن يمنح الماضي مستقبلا . وفيها تبلور قوة الوعي أبعـد الـذكريات لاحيائهـا ولإعطائها دلالة خارج سياق الزمن لتكون ذكريات المستقبل عنـد الآخـر ولهذا هي عند الأستاذ خليفة التليسي " لوحة راقصة لما تشابك فيها من ذاتي وموضوعي وما قام لها من نتائج بين الذات والآخر"، أننا نملأ الكون برسوم عشناها، عشناها داخليا " وأنها رحلـة البحـث عـن خـلاص" كمـا رأى الأستاذ / يوسف الشريف.

وهكذا كتابة تلقائية تبدو الصنعة فيها جزء من تلقائيتها، فالكاتب غائب كصانع أو محترف غائب بحضور المشغلية الذهنية فيمـا يخـص "القـول" الخطاب الروائي، حيث يمكن رصد الارتباك والتوتر اللذين يحكمان الكاتب الذي يصير إلى جانب كونه مبدعا، رقيبا، يحذف ويستبعد، فيشغل عن الأثر بالتأثير وعن الدال بالمدلول.

فالسرد في "محطات – سيرة شبه ذاتية" فيما يخص علاقـة الـراوي بالمرأة – مثلا – يكون تلقائيا وطازجا وانفعاليا فيما يخص المرأة الفتوة في "حي الدراسة" التي يقف الصبي مندهشا وهى تضرب بيدها الرجال وتـدخن ثم في يوم تطلبه وحين يأتي إليها خائفا متوجسا تدس في يده ورقة وتطلـب منه أن يقرإها لها، إنها رسالة غرامية، إن اندهاش الصبي، انـدهاش نحـو مرآة مفارقة غريبة عن ذاكرته وذهنيته، أما ما يخص الخادمة فالعلاقة فـي

النص تكون خارج السياق حيث ثمة إيماء جنسي مكبوت عند الصبي ويكبته الكاتب عند السرد، أي يكبت الكاتب كبت الصبي. ويأخذ الكاتب في السرد على عجل وباقتضاب شديد مشوش وكأن عقل الكاتب يعقله عن سياق السرد وتلقائيته، مما يقصى الكاتب عن عفوية الكتابة. وهكذا يتم إقصاء الذاكرة وإقصاء الكتابة.

كتابة ذاكرة :

إن الرواية، رواية السيرة الذاتية فالذات هي موضوع السرد، والكاتب يقص مذكراته : " ماسيأتى ليس تاريخا تسجل به الأحداث على نحو محايد كما يدعى بعض كتبة التاريخ !. وما سيجيء ليس سيرة ذاتية، إذ ليس هناك قيمة، ولا فائدة في حياة شخص واحد دون ربطها بحياة الآخرين! والصفحات القادمة ليست سجلا لأحداث بعينها، أو تقريرا عن وقائع بذاتها، مرتبة حسب تاريخ قيامها، وما سيرد ليس رواية، أو قصة يشكل الخيال جزءا كبيرا من ترتيبها ! وهى ليست مذكرات. ولكنها على وجه اليقين ذكريات، تم تسجيلها في الذاكرة، دون قصد، وربما دون ترتيب، واعتقدت أن قد حان الأوان للإفراج عنها .. ولربما أزال هذا التسجيل حملا كنت أنوء تحت وطئه ".

إن الشخصية / الراوي تعمد إلى التجمع على نفسها، مركزها ذاكرتها، وكتابة الذاكرة يكون الزمن خفاها الذي يسلسل الأحداث المتعاقبة أو المتلازمة حيث ثمة شعور مرير بالزمن الذي تحطم وهو " شعور في تصميمه يكون بالغ الكآبة، وهو غالبا ما يكون شعورا بالزوال في كل أشكاله " – بيار جانيه.

وهذا الشعور هو الذي يجعل الكتابة السيروية كتابة الذاكرة التى حافزها – الآن – شعور بانقطاع الزمن، فيظهر الاسترجاع، استعادة – في حالات متطرفة عودة أي نكوص – لمادة الذكريات التى يمدنا بها الزمن المعاش.

" إن استرجاع الذكريات يتنور بما نوليه من الاهتمام بـ " اللحظة" حيث تتحدد الذكريات فعلا، ولا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعية شعورية حاضرة بالضرورة. بكلام آخر، حتى نشعر أننا عشنا زمنا - وهو شعور غامض دائما بشكل خاص - لابد من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية في وسط من الأمل، أو القلق في تماوج جدلي -" غاستون باشلار.

واللحظة التى تملى هذا الاهتمام بالزمن المعيش تبدو واضحة في مدخل كامل المقهور لـ " محطات ـ سيرة شبه ذاتية "، الذي فيه تستوقفه "الستينات" بلوغه الستين من عمره، وكأن هذا الرقم مفارق، كأنه الزمن وآخر المكان، كأن الستين محطة الصفارة الأخيرة، صفارة استيقاظ الذاكرة بتحليل بأشبار لجدلية الزمن فإن معاودة عيش الزمن الغابر معناه تعلمنا قلق الموت. ووقفة المقهور وقفة ذكرى ميلاده، وقفة إطلالية ـ في إطلال الذاكرة الشعرية العربية، إن الوقفة استعادة للمكان / هوية الذات في مواجهة قلق الزمن / الموت : (إذ بين الماضي الحي والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة).

" في سنة 1995 تعترف بلدية طرابلس بأنني بلغت الستين "؛ هذا الاعتراف هو الحياة الميتة في "محطات - سيرة شبه ذاتية " . " تعترف البلدية بأنك قد وصلت الستين ..! ويفتح لك الضمان الاجتماعي ملفا بالمعاش .. فالأخير لازال يعتبرك آنسانا ما لم تغب عن الدنيا وتتسلق برجليك القبر" . في اللغة العربية الإنسان فاعل في جملة يموت الإنسان، وهكذا يبدو الراوي في الجملة الأولى في ضمير المتكلم في الجملة الثانية يخاطب نفسه كأن الزمن مرآة، وحيث يكون إحساسنا بالزمن أكثر في حالات القلق والافتكار بالموت - لا نعنى القلق من هذه الآلام ومن هذا التخلي - بل نعنى القلق من أن لا نعود شيئا يذكر وأن يتهدم على هذا النحو، عالم بأسره. ألانه يمكن للمرء أن يتسامح في أن لا يعود هو ذاته، لكن من يستطيع

التسامح في أن لا يعود شيئا.

إن قلق الموت قلق التجاوز الذي يؤججه قلق الزمن، قلــق التجــاوز فالزمن جدلي، بلوغ الستين هو تجمع الأفكار وتــداعيها . فهكــذا " تكــون الذكرى عملا صعبا في أغلب الأحيان، فهي ليست عملا معطى، إنها ليست شيئا جاهزا . وليس بالإمكان تحقيقها إلا بالانطلاق من قصد راهن " بلــوغ الستين هي هذا القصد البشلارى، هى استعادة الماضي باستعادة الكتابة، هي صفارة الانطلاق للذاكرة، لمادة الذكريات ولكل كتابة استذكارية، ويبــدو أن كل كتابة استذكار ما نحسب بيار جانيه : " إن ما انشأ الإنسانية هو الــسرد. وليس التسميع على الإطلاق".

ويمكن قول الشيء نفسه بأن الإنسان لا يتذكر بمجرد التكرار، وأنــه لامناص له من تركيب ماضيه لهذا فإن كتابة الذاكرة تركيبة فــ "محطات – سيرة شبه ذاتية" تبدو إعادة تشكيل للماضي، إنها صورة أخرى لما مــضى وحتى أن البنية الروائية ليست بنية منطقية لتسلسل أحداث، بقدر مــا هــي دهاليز ذاكرة، حدث يدخل في حدث تداعي واستدعاء بحيث تبــدو الــذاكرة خزانة مليئة بالصور أو أنها بيت الصور، صورة البيت الأول، الأطلال " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ...".

فالذاكرة موشومة بالمكان والرواية رواية المكان، وشم طرفة تعويذته ضد الطلل " وإذا استحالت الحياة إلى وشم كان في هذا بكاء للحيــاة البقــاء عليها " – مصطفى ناصف .

إن كتابة الذاكرة في "محطات – سيرة شبه ذاتية " كامل المقهور، هي كتابة للذاكرة الموشومة، الموشومة بالمكان، المكان الأزل، وجدل الزمن في رواية المقهور نفي الزمن بالمكان أي إن الــزمن ينقطــع بكتابــة الــذاكرة ويتواصل بكتابة المكان، والمكان " الذي ينجذب نحو الخيال – الذي بــسبب سرعة فعله يفصلنا عن الماضي وعن الواقع، انه يواجه المستقبل – لا يمكن

أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب . فهو مكان قد عـــاش فيـــه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز . إننا ننجذب نحوه فلينه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية " حماية من الزوال والتـــي تكمن في البيت، بيت الذاكرة – التي هي بوابة الماضي، بوابة الزوال، والذي هو المكان كما جاء في "محطات – سيرة شبه ذاتية".

كتابة مكان :

يقول باشلار : " إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لاحصر لهـــا، يحتوى على الزمن مكثفا . هذه هي وظيفة المكان "، ويظهر أنه لابد من هذه القراءة لرواية المقهور حيث يبدو المكان روح النص، هذا المكان الفاعـــل : " مثلما تقاسمت المنازل المكان، تقاسم المكان الحرف والأعمال".

" الظهرة خالية تقريبا من المطربشين أو أصـــحاب العمـــم، ســـكانها المترفون يلتحفون الحوالى تحتها سوارى وسروايل بيـــضاء تتـــساوى مـــع الاكتاف، ينتعلون ما أتفق ".

إن هذا المكان الذي يكشف الزمن يؤمي إلى الثابت الحي الذي يمـــنح هوية الراوي وشخصيات الرواية، هذا المكان الخـــالي مـــن الطـــرابيش : " الطربوش أدخل في عقلي معنى الخوف ".

إن هذا المكان هو مسرح الذاكرة وهو الذي يحـــافظ علـــى كائنـــات هـــذا المسرح حية، حيث يحافظ الديكور المسرحي علـــى الاشـــخاص فـــي أدوارهـــم الرئيسية، فالذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا، كلما أصبحت واضحة، فالمكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة.

" من موقعي أمام دكان "العش" كانت تترسخ في ذاكرتي صور متعددة لسكان المحلة "؛ " المحلة عشي مليء بالطيور، تغادر متى تربى لبعض منها من الاجنحة ما يميزها عن غيرها، لتحط في مكان آخر ...".

إنه المكان المعشش في الذاكرة والذى يجعل من ذاكرة النص على شكل عش فيبدو المكان في النص المكان الأول "العش"، ويبدأ الراوى يسرد حكاية "الطوير الأخضر" : "وأنا متسلق اتلقط صديمه أحس أنه هو ذلك "الطوير الأخضر" وأنه لا أم له وأن امراة أبيه ستذبحه، وسوف يأكل والده من لحمه ... وأنا الطوير الأخضر .."

هذا الطائر الذي يكون المخيلة الأولى للراوي / المبدع، إنه طائر المفارقات الذي يطارده الراوي في طفولته وكأنه يرغب في الهجرة معه، الهجرة التي ستكون ديدن الراوي.

لهذا فإن المحلة عند الراوي "عش ملىء بالطيور" فهي – كما يقول باشلار – مثل كل الأمكنة المأهولة تحمل جوهر فكرة البيت الذي يحمى أحلام اليقظة، والحالم ويتيح لنا أن نحلم بهدوء.

إن المكان الذي هو نغمية الحياة الداخلية للراوي هو تكثيف الزمن في رواية الذاكرة هذه، الشبه سيرة ذاتية، حيث يبدو المكان والإنسان في مادة واحدة أو كما يقول فيكتور هيجو:

" لا فائدة من تحذير القاريء إلا يأخذ بشكل حرفي الصور الكلامية التي اضطررت لاستعمالها لأعبر عن المرونة المتبادلة بين الإنسان والمكان، هذه المرونة الغريبة، المتناسقة، المباشرة والتى تكاد تجعل الاثنين مادة واحدة".

هكذا هو التماهي عند المقهور فإن (المحلة : الظهرة) تبدو مكان الذاكرة أو مكانًا متخيلاً يتماهى في مكان واقعي حي (الحارة : الدراسة) ملغيا المسافة . فالمكان في النص واحد رغم التباينات، وكأن الراوي / المقهور يردد مع نوفل آرنو : " إن المكان أوجد فيه فاذا كان المكان تكثيف الزمن فإنه – أيضا – سؤال الهوية، إنه صيرورة الراوي : مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات " فالسرد المكاني يبدو فيه الراوي مأخوذا بما يرى

ويشبه طفلا نهما عيناه أكبر من معدته " وحتى لقياه لمصر وملامحها الشعبية وتذوقه لها إنما كان امتدادا لذلك اللون الشعبي الذي عرفه في حيه الصغير" أو كما قال خليفة التليسي.

إذا المكان هو كل شيء، هو الجاذبية، الأليف الذى ارتبط بالوحدة كمكان خلاق " بيت حارة الدراسة " الذي يفتح أمام الراوي آفاق المعرفة والمراقبة والتأمل ... الخ .

إن مكان " محطات – سيرة شبه ذاتية " استبداد الماضي الذي تستعيده "الستون" اللحظة الميتة في مواجهة مجهول، أو من أجله – اسمه المستقبل : " ما سيأتي مقدمة لما سيجيء "!!

ما هوية الراوي :

إن السرد يأخذ القاريء إلى اشتباك حيزه المكان وشخصيته أو راويه شاهد عيان : " لم يترك له الحي إلا عين الراصد الفنان الذي بنى وعيه وفلسفته في الحياة على ما أعطاه هذا الحي ".

إن هذا المكان الحلزون العضوي يحي وينمو ويضطرد فيما الراوي شاهد عيان، عين زجاجية، راوي محايد يوضع ذاته ويمنح ذاكرته البصرية الدور الرئيسي، هذه الذاكرة الموشومة بالمعتاد والمألوف عين مدربة على حواري وأزقة وكاتب سيناريو :

" تقع محلة "الظهرة " على ارتفاعة تمتد من شاطىء البحر حتى ينتهي العمران الجديد في المنشية.."، هكذا في ست عشرة صفحة تقريبا يرسم الراوي سيناريوه الدقيق لهذه المحلة، بين الفينة والفينة يذكرنا بوجوده كمعلق " لاعبا لاهيا لايملك أي بطاقة أو تذكرة للمرور لشيء هام "، في هذه المحلة التي "يهاجر بعض سكانها إلى "المدينة" يطلبون العيش".

إن هذه الشخصية الروائية الرئيسية /الراوي هي حضور الغائب الذي إلى جانب التمويه الذي يقوم به الكاتب من حيث الصياغة بين ضمائر : المتكلم، الغائب، المخاطب، هو شخصية مموهة، فيبدو وكأنه كائن تأخذه خفته عن روحه ويأخذ روحه ثقل المكان.

"... وأنت لا هم لك الا مراقبة الأحداث في القاهرة، تستخلص العبر .. انت مجرد شاهد وغيرك فاعل للأحداث ".

شاهد لا ملامح لـه، حتى ملامح الطفولة والسذاجة الأولى، فهو يدخل البيت والكفر لينقل القارىء إليه، وإليه ينقل أخباره ويقص أحداثه ويتجلى غياب الراوي في حضور عينيه، حضور المشاهدة الذي جعل السارد راوي بصرى ونتاج ذاكرة بصرية فيها المكان طاغية مستبد له حواديثه وحواشيه جاعلا من الراوي ذاكرة مكان. ويبدو هذا الخلل في شخصية الراوي أو في بنية الشخصية الروائية واضحا في فصل " العودة إلى المدينة " الذي كتب بأسلوب تقريري جاف وبلغة صحافية فبدا السرد متقطع الأنفاس ومقتضبا ينطق بشفوية واستعجال :

"... والوافدون لايكونون إلا من مصر، فمن غيرها كانت تهل شخوص تطبعت بغير ما اعتاده الناس، وقفزت فوق السور، وإن بعضها ليرى في نفسه جزءا من المكان الذي وفد منه، وإن إقامته بين الناس محض صدفة، وصدفة سيئة".

" وهكذا عدت وهكذا تعود من منفي لمنفي ".

تأويل النص :

تأخذ القاهرة روح الراوي وزمام النص، إنها مكة الراوي ومكان النص المقدس(متعال وغائم)، كما أن الأزهر مكان مقدس عند أهل (المحلة) التي هي طفولته الأولى.

والمعنى عند الراوي ظل لضوء القاهرة، قاهرة والده وأخيه وأهل المحلة وقاهرته. إن هذه القاهرة قبلة فيما "طرابلس" البحر - هامش: الليبيون طوال تاريخهم الذي نعرف يعطون ظهورهم للبحر - والقاهرة الأزهر وطرابلس للنصارى الطليان، إنها ليست المحلة التى ولد وتربى فيها الراوى، إنها طرابلس البعيدة في النص وعن النص رغم إنها على مرمى خطوة من محلة الراوي، وكأنها المكان القصى والحلم الغائم . والسرد حار متدفق لما يكون عن المحلة، فيما يكون جافا محايدا لما تكون "طرابلس" موضوعه وعن طرابلس المدينة تروى روايات شفوية / سماعي، فذاكرة الراوي مقطوعة الصلة بطرابلس / المدينة، فالنص نزاح بجغرافيا الذاكرة عن جغرافيا البلاد فتبدو محلة الراوي إحدى حارات أو أطراف القاهرة تضاريس ذاكرة الصبا والشباب.

ما سر ذلك ؟ إن النص يومئ إلى المشكل المتمثل في الانفصال بين جغرافيا الذاكرة وذاكرة الجغرافيا ويؤشر على انفصام، فالمحلة قد تكون إحدى أطراف طرابلس / المدينة في جغرافيا المدن والبلدان ولكن في جغرافيا الذاكرة هي محلة التكوين الأولى الطفولة . "..... متصورا طريقا يشق المحلة إلى المدينة ومنها إلى فيافٍ مجهولة .. حتى الجامع الأزهر".

إننا أمام رواية تكشف وتكشف المكان، فالمكان دال ومدلول، ويزيح المكان الثاني مدلول المكان الأول الذي نفترض أنه يشكل هويته، وإذا كنا ندلف في النص دون محددات قصرية فإن الفصل أو الرواية الثانية تعنون بـ " القاهرة ".

إذا ومبدئيا القاريء أمام مستويين أو روايتين في سياق واحد، فالراوي الشخصية الروائية الأساسية، بل ومجمل الشخصيات التي تكون في الهامش / هامش الراوي تقدم في الفصل الأول الذي يحكى الطفولة في مكان حميم حيث الأم الحنون المستكينة والأب الحامي الطاغي بسرد تفصيلي ووصف مشجي لتفاصيل هذا المكان الذي هو محلة في طرابلس، فيما يكون

المكان في الفصل أو الرواية الثانية مكان الصبا والشباب، والوعي والذاكرة واكتشاف العالم ومحاولة خلق معنى لهذا العالم.

وإذا قلنا إن الراوي في سرده لذكريات الطفولة يكشف عن العلاقة بين الكينونة والمكان فإن هذه الموضوعية التاريخية النفسية مع الجغرافيا لا تستطيع أن تحدد الوجود الحقيقي لطفولتنا، لان الطفولة أكبر بكثير من واقعها الموضوعي. أما سرده للصبا والشباب فقد كانت فيه الذاكرة التحليلية الوصفية تعيد ترتيب البيت بالسؤال والاقصاء، بالنفي والاثبات.

ومن هذا يتضح أن ثمة مستويين للذاكرة، ذاكرة المكان، ففي الفصل الثاني هو مكان التكوين والوعي فيما المكان الأول مكان الظلال، ويرجع هذا المستوى من التحليل طغيان القاهرة في الرواية إلى أن المسرود يخص الصبا والشباب، غير أننا لو سرنا بهذا التحليل وتقدمنا به إلى خاتمة الرواية فإننا نجد طرابلس / المدينة تبقى مكانا غائما ودون ملامح محددة رغم الانشاء العاطفي في الكتابة السردية لهذه الخاتمة .

وهكذا يبدو أن هذا المنطوق به يخفي مستوى ثالثا : إن طرابلس / المدينة التي هي حاشية حارة الراوي وهى خاتمة النص، هي المسكوت عنه في الفصلين الروائيين أو الروايتين تؤمي به الرواية وليس من أساس البنية الروائية، حيث أحداثه جانبية في ذاكرة الراوي، ولهذا فإنه لم يتم أي إقصاء، فطرابلس ليست في السياق السردي وإن كانت في سياق الخطاب، خطاب الرواية.

فإذا أخذنا التأويل الذي يبدو أننا استخلصناه من البنية الروائية وأساسا من خطاب الرواية فإن السؤال هو : لماذا تكون مدينة الراوي سياقا لخطاب وتكون المسكوت عنه في سياق الرواية رغم دلالاتها عند الراوي ؟

إن المحاولة الأولى للإجابة غير كافية لأن هذا الغياب هو سؤال

الرواية قبل كل شيء. وإن المكان حي ونابض وحيوي بقدر صلته بجغرافيا الذاكرة بالطفولة الأولى حيث نكون أمام المكان الأسطوري "مسقط الـــرأس" والمكان حي نابض وحيوي لأنه مكان الوجدان والتكوين الأول ووعى الذات وعن السؤال " الوعي الشقي " حسب اصطلاح هيجل، الذي هـــو "القـــاهرة" التي هي بالنسبة للمواطن العربي في قرننا وعلى الخصوص الليبـــي قبلـــة العقل وقبلة التاريخ إنها مركز للأطراف باصطلاح سمير أمين.

فاذا كيف تمثلت "طرابلس" سياقا للخطاب؟

أعتقد أنه من خلال المسكوت عنه في الرواية أن ثمة مـــشكل يعانيـــه الراوي طفلا وصبيا وشابا، والمتمثل في "اشكال الهوية" سواء كان ذلك فـــي علاقة أهل الراوي بالايطاليين أو الأنجليز أى بالآخر الـــذي يهـــيمن علـــى شؤون البلاد، أو من خلال علاقة الطفل بالايطاليين الذين عمل معهم وبتميز معاملة بعضهم لـــه، وبالتالي بذر بذور الشكوك في ذهنـــه حـــول بعـــض المفاهيم حول الذات والآخر في ذهن الطفل، ثم هذه الرحلة / المطهر التـــي يعيشها الصبي والشاب في اتون قبلة العلم والتاريخ / القاهرة في فترة نهاية المنتصف الأول وبداية الثاني من هذا القرن العشرين، ثم العودة إلى الـــبلاد ولكن أي بلاد ؟

وفي "محطات – سيرة شبه ذاتية " للأستاذ كامـــل المقهـــور يبـــدو المكان واقعا حيا، لكنه مكان جغرافية الذاكرة، فيما يبدو الوطن / الـــبلاد تخيل ذاكراة.

لهذا فإن نص تجلى المكان وخفاء الوطن !! حتى بـــدا أن المكـــان هوية أي أنه رمز مادي ثابت ودال على "معنى الكيان " دال ولكنه لـــيس مدلول هذه "الهوية" فالمكان صلب وصلد ومثقل بالدلالات، ولكنـــه لـــيس محددا وواضحا، المكان مسقط الرأس ووعى الوجود – وجد من العدم – وحسب ولكن هذا الوعي إشكالي، فهو وجود بالقوى والمكان بقدر ما هو

جلى فإنه خفي المعنى، فالمكان في النص سؤال الوجود بالفعل، ولعله لهذا المكان هذا الحضور الغائب للراوي، فالراوي حاضر بالانفعال، حاضر بالصور بشهية عينيه، حاضر بالسرد، غائب بفعل السرد، غائب بالمكان مأخوذا به عن نفسه فكأنه غياب غير المتحقق في الحضور الكامل، للمتحقق غياب الذات في موضوعها، وليس هذا مستوى السرد للراوي طفلا، بل في كافة المستويات.

إذا فإن غياب "طرابلس" هو هذا الحضور الغائب للراوي، وهذا الحضور في سياق خطاب الرواية، وهذا يكفي حتى الآن.

مراجـــع

1- هيمنة القرون الأربعة، كامل حسن المقهور الناشر دار الرواد ـ طـرابلس، الطبعة الأولى 1992م.

2- الأمس المشنوق.

3- 14 قصة من مدينتي.

4. محطات، سيرة شبه ذاتية، كامـل حـسن المقهـور الناشـر دار الـرواد ـ طرابلس، الطبعة الأولى 1995م.

5 - جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، الطبعـة الأولـى 1982م - الناشر المؤسسة الجامعية للدراسات ـ بيروت.

6- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلـسا، الناشـر المؤسـسة الجامعية للدراسات، بيروت، الطبعة الثالثة 1987م.

7- معجم المصطلحات الأدبيـة، إعداد إبراهيم فتحي، الناشر المؤسسة العربيـة للناشرين المتحدين، تونس، الطبعة الأولى 1986م.

8- قراءة ثانية لشعرنا القديم، الدكتور مصطفي ناصف، الناشر الجامعة الليبية، بنغازي، الطبعة.

9- دراسات في الأدب، مجموعة من الكتاب الناشر المنـشأة العامـة للنـشر، طرابلس، الطبعة الأولى 1986م.

10 - عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيليـه ترجمـة نهـاد التكرلـي، الناشر دار الشئون الثقافية العامة، بغداد 1991.

* * * *

صديقي محمد عفيفي مطر؛ الشاعر !

قال الشاعر محمد عفيفي مطر :

شربت مرق الأحذية المنقوعة

في الخوف والنحيب

أكلت ما يخبزه الإسفلت

في جوفه من حنطة التعذيب

وافترشت جوارحي حشية تملؤها بالمقت

الأوجه المقلوبة

والأعين المثقوبة ..

انبثق محمد عفيفي مطر في الشعرية المصرية مفردا، تميز بشعرية ضد السائد أيا كان السائد وأنه خارج السرب، وامتزجت هذه الشعرية بعجين الثقافة العربية المصرية، فكانت شعرية خصوصية حتى التناهي في جوهر كل ما هو إنسان، متخلقة وخالقة لغة الوجود الإنساني المتعين في الزمان باعتبار الزمان صيرورة الإنسان في عين مكان، وفي المكان حيث المكان من إبداع إنسان يخلق زمانه ويحقق وجوده .

وامتزج الشاعر في الشعر فكانت حياته شعره؛ " سنابل " الجهد والمثابرة والبحث والدرس وفلسفة المعنى، ولهذا كانت مجلة " سنابل " التي أصدرها في نهاية الستينات حيث لم يكن من السهل الكتابة فما بالك بإصدار مجلة في كفر الشيخ بلدة الشاعر؛ هذه المجلة التي قدمت المتميز والأصوات الجديدة والمعروفة حاليا في راهن الثقافة العربية .

هكذا جاءت أوائل زيارات الدهشة ـ هوامش التكوين كسيرة ذاتية متماهية تتشكل وتشكل الموضوع : " كان قلبي معلقا بين مخالب طائر جارح محموم بالسياحات في الأعالي. علوة فزع ورعب، وانطلاقاته كارثة احتمالات، ومناوشاته لعب فوضوي بين الأمل والموت، وكلما حط ليستريح نفرته الدهشة بزياراتها المباغتة، وانفتحت مسالك الأفق أمام المعرفة المرة والغربة الفسيحة " .

قرأت أكثر من مرة كتاب الشاعر المصري الأبرز : (أوائل زيارات الدهشة – هوامش التكوين)؛ وهو سيرة ذاتية، أدهشني الكتاب، وأدهشني عدم الاهتمام به !

وكنت قرأت جل شعر محمد عفيفي مطر الذي صدرت دواوينه في طبعتها الأولى خارج مصر عدا ديوان واحد؛ أصدره على نفقته.

وعرفت هذا الإنسان الشهم الربع الأخير من القرن الذي استعجل الختام.

فما الدرس؛ درس الكتاب ؟ .. هو الصدق الذي سـربل حيـاة هـذا الشاعر والإنسان، وأن ليس ثمة مسافة بين كينونة الشاعر والإنسان فالحيـاة واحدة – وليس بالإمكان تجزئتها – كما الحرية، وأن كـل شـيء مكثـف وشفاف في التجربة الشعرية والحياتية، وكما لا يساوم المفردة التي تـضيق عن مكنوناته كذا لا يساوم إذا ضاقت الأرض في وجهه .

يأخذ الكتاب بقوة، يأخذ الشعر بقوة، يأخذ الحياة بقوة؛ لا مكـان لأي تنازل وإن كان مكان لضعف إنساني؛ لحظة حب، إحساس بـضعف خـصم فعفو عند مقدرة . وكذا ترك القصيدة حتى تطيب فـإن الطزاجـة والجـدة والجدية صرامة الحكم ونقيضها الخصم .

كذا ينبئ الكتاب؛ ينبئ مكنونه كما ظاهره، والبينة في الزيارات الأولى للدهشة في هوامش التكوين مقدمةِ تفتح أمومة الترتيل والولاء الأول وثلـج الجيم المعطشة والشاعر الذي ينشق قلبه لمواجهة كائنات الخوف؛ الـدرس الأول في حياة محمد عفيفي مطر الذي هو النص الحي والذي لا تفارق بينه والنص؛ فمن قرأ نص عفيفي عرف عفيفي شخصيا، وهـذا هـو تكوينـه والأساس وسدرة المنتهى .

وفي هذه السيرة قشع لأي ستر، وفيها نتبين حبل الوريد الـذي هـو الرباط؛ ما نسجه محمد عفيفي مطر طوبة طوبة، معتمدا أس هو لبنة تشكلت بفعل امرأة غلابة (سيدة أحمد أبو عمار) ورجل (عفيفي مطر) عصى؛ هما أبوي الشاعر الذي صرنا نعرف .

وما تبرزه هذه السيرة أنها متفردة؛ هي ليست (الأيام) المبنية علـى سرد نثرى لمتكلم يمر متعجلا وذاكرة مسهبة؛ هي ليست تجربـة الـشاعر المتحذلق الذي يقدم ملخصات لما قرأ وما سمع، وهى ليست كتابة تخرطها

المخيلة والادعاءات والكذب، ولأنها ليست كذلك فهي كتابة أخرى ما تضيفه لكتابة السيرة العربية أكثر بكثير مما تكرره، وهى مثل شعر مطـــر ســـتبقى أوقاتا حتى يلتفت إليها الراسخون في العلم، بعد أن يذهب مديرو العلاقـــات العامة – من كتاب وصحفيين مدعين – إلى الجحيم.

ورغم أن الأشياء تأتى متأخرة لهذا الإنسان الكبير، غير أن عفيفي لا ينتظر غودو : لا شيء حدث لا أحد يجـــئ؛ فهـــو غـــودو الـــشعرية المصرية الحديثة، وهو بهذا لا يكتفي وحسب بل ويقاتل بشراسة المبـــدع ليؤكد على ذلك.

من ذا تتالت كتاباته ومنشوراته، ولعله من هذا بدأ الآن الكتابة الشعرية الشفافة والعميقة للصبيان وقد كتب لهم عندما يكبرون الكثير المهم والمتميز .

هذا هو محمد عفيفي مطر الذي يمكن تبينه من شعريته ومن نثره، في دواوينه وفي سيرته وفي حكيه للفتيان قبل أن يناموا .

حكى الشاعر محمد عفيفي مطر؛ حريق القلب :

فلاحان أميان كانا يتسامران بحكايات وأمثال وأخبار، وأنا صبى أجلس بالقرب منهما أسمع؛ قال أحدهما متحدثا عن عجائب الكتب ومباهج القـــراءة التي حرما منها : رأى صبى يافع صورة فتاة صغيرة جميلة في أحد الكتب، كلمها فكلمته، قالت إنها يتيمة أسيرة في أحد القصور البعيدة، أخـــذها أحـــد الملوك فيمن أخذ من الأسرى والسبايا، بعد أن اقتحم بلادها بجيوشه وقتـــل أهلها وساق من بقى حيا إلى هوان العبودية والأسر في البلاد الغريبة .

استمع إليها الفتى وهي تبكي في الكتاب وتندب أهلها وبلادها، وقالت إنني أستنجد بك، فأبحث عني وحطم قيودي وحررني من هوان الأسر، فانفتح قلـــب الفتى لها وشغفته حبا وفجرت في نفسه ينابيع الحنان والرحمة واتقدت في قلبـــه جمرة الحرية ومسؤولية الواجب المقدس لنجدة الأسر المقهورة ..

كان الفتى يكبر حتى غدا شابا ممتلئا بالفتوة وجسارة القلب وعنفوان الروح، منشغلا متوقد الحماس لإنجاز واجبه المقدس، والفتاة كانت تكبر في الكتب، وتعلو نداءاتها وتسيل دموعها وتنتشر صرخاتها بطلب النجدة من كتاب إلى كتاب، والفتى الذي أصبح شابا يعني بالقراءة والبحث عن معظم الأقاليم والتواريخ وأناشيد النضال ضد الطغاة والطغيان وليعرف الرجال الذين تمتلئ قلوبهم بشجاعة الأحرار وتفيض نفوسهم بالرحمة والعدل، ليتخذ منهم أنصارا ورفقاء يتكاتفون معا لمغالبة أهوال الطريق لدحر الطاغية .

لم يكن الفلاحان الأميان يعرفان أنني بالقرب منهما أسمع ملهوفا لأعرف كيف انتهت حكاية القارئ وما كشفته الكتب عن مصائر الطاغية والأسيرة وكتائب العدل والرحمة والحرية، ولكن الفلاحين الأميين قاما ينفضان ملابسهما مما علق بها من تراب، ولهفتي لمعرفة الختام تعتصر قلبي وتختنق بها أنفاسي، ومشيت وكأن حريقا قد اندلع في كياني .

ولم يطبع للشاعر في مصر الستينات والسبعينات والثمانينات غير ديوان وحيد هو " رسوم على قشرة الليل " ـ الطبعة الثانية لهذا الديوان تمت في ليبيا ـ؛ الليل الذي حاول كسف شعرية مطر، مطر الذي اتخذ من الكسف كشفا فتسرب في الشعرية العربية لجيل السبعينات مثل تسرب دفء الشمس في الغيطان . وقد أعطاه النقد الأدبي في مصر وفي غيرها الظهر؛ وبهذا مكن لشعرية عفيفي أن تتعافي وأن تتحقق وأن تكون الشعرية الطازجة في الشعر العربي الحديث، والمتفردة بكثافتها ولغتها المركبة، وأن تتدفق كشعرية للصورة متجسدة للعين المبصرة كطمى في مكنونه خلائق وتخلق، وصور متدفقة ووثابة وكمطلع .. يهمس في القصيدة / الفعل الذي يتحقق حين يكون لكل قارئ قراءة . أو كما يقول جابر عصفور، في العدد الخامس والثلاثين العام الثالث الموافق مايو 1991 م من مجلة الناقد التي كانت تصدر بلندن، والذي كان غلافه صورة الشاعر محمد عفيفي مطر حين سجن

الشاعر عقب احتجاجه على ضرب العراق فيما عرف بحرب الخليج الثانية : " .. ولا شك أن لمحمد عفيفي مطر إسهامه في تجربة الحداثة العربية المعاصرة، ودوره الرائد في تجربة الحداثة المصرية، فهو الذي حفر لتجربة الحداثة المعاصرة في مصر مجرى مغايرا لمجرى التقاليد العقلانية المنطقية المتلفعة بأقانيم التعقل والإنشاد والوضوح والاتزان وكان المجرى الجديد الذي احتفره عفيفي مطر مجرى يموج بتيارات جديدة، متمردة تؤسس روح المغامرة والتجريب، والارتحال إلى العوالم المغلقة الأبواب، وتفتح عهد اللغة والرموز .. ". أما حلمي سالم – من جيل السبعينات، كما يحب تسمية نفسه – فيكتب في نفس العدد : " محمد عفيفي مطر أب من حواراتنا القديمة الطويلة معه، في بيته بكفر الشيخ – ومعنا الشاعر على قنديل قبل رحيله، والشاعر الليبي محمد الفقيه صالح – وأذكر حواراتنا الراهنة . كنا نختلف على الكثير ونتفق على الكثير، لكننا في كل في كل حالة كنا نتعلم منه، ما تزال ترن في أعماقي جملته الحاسمة الساطعة، حينما كانت تشتعل من حولنا الحوارات بخصوص دور الشعر والتزامه بتغيير الواقع الاجتماعي : (الشعر ملزم لا ملتزم) .. " .

حكى الشاعر محمد عفيفي مطر؛ الحلم الأخير :

قال الشاعر العجوز، بعد أن كف بصره وحيل بينه وبين القراءة والكتب والكتابة : لقد قضيت حياتي في المكتبة، ولست أدرى أينا امتص الحياة من جسد الآخر. لقد أدخلتني إلى سراديب متاهة متشابكة معقدة، فلم أستطع الوصول أو الرجوع حتى كلت عيناي وعميتا، فهل بقى لي الآن إلا أن أحلم وأتمنى أن يكون الفردوس على هيئة مكتبة !!

قال صديقه وهو يقوده عبر ممرات الحدائق والبساتين ليرفه عنه ويخفف من حزنه العميق : كنت أتساءل بيني وبين نفسي وأنا أرى أرفف المكتبات مقلة بالكتب من أقدم عصور الكتابة حتى زماننا، ماذا يحدث لو

تململت الأوراق ورفضت أن تكون أداة لنقل الأكاذيب والافتراءات ووسيلة لنشر الأباطيل عبر الأزمنة، وانطلقت لتعود إلى طبيعتها ومصادرها الأولى، شجرا في الغابات وأعشابا ونباتات تغطى وجه الأرض بالخضرة الزاهرة!!

قال الشاعر العجوز : لو قلبت سؤالك على وجوهه المختلفة ونظرت باحثا في المعضلة من زواياها المتعددة لوجدت أن الكتب ضرورية في كل الأحوال، فأنت نسيت أن الكتب هي المعرض والسجل العام لجهاد البشر من أجل الحق والحقيقة وجوهر الفضائل، وجميع الأكاذيب والأباطيل لم تكن إلا أجزاء وخطى لابد منها في تاريخ هذا الجهد الصعب، وهى جميعا يكشف بعضها بعضا ويحدده ويبرهن عليه، ألا ترى أننا لا نعرف ظلام الليل إلا بغياب الشمس و لا نعرف ضوء النهار إلا بزوال الليل !! . تنهد الشاعر العجوز بحنان وأسى وقال : نعم لم يبق لي من أمل أو حلم إلا أن يكون الفردوس على هيئة مكتبة.

مؤخرا تم طبع دواوينه الشعرية لأول مرة في مصر، وصدرت مختارات من شعره وطبعت ووزعت في سلسلة مكتبة الأسرة الشعبية، وكان قبل قد أصدر سيرته الذاتية وإن لم يهتم بها ولم يتم تناولها بالكتابة. هكذا في هذه الفترة تبين للسلطة الثقافية في مصر أن محمد عفيفي مطر شاعر مصري ! . ولأول مرة في تاريخ التلفزيون المصري ظهر على شاشته هذا الشاعر بعد تجربة شعرية هامة ومتميزة قاربت النصف قرن من الزمان، وتم إنجاز شريط عن الشاعر .

في معرض الكتاب في دورته الخامسة والثلاثين في المقهى الثقافي؛ عرض شريط رباعيات الفرح ـ صدر للشاعر عن دار رياض الريس ديوان بهذا العنوان ـ، وأقيمت أمسية شعرية للشاعر ـ الذي لا يشارك في زار القاهرة معرض الكتاب ـ، حيث ألقي بعضًا من شعره وحاور الجمهور الذي ملأ الخيمة، وهو جمهور عادى قل حضور المثقفين ضمنه مما ميز اللقيا.

والشريط سيناريو الشاعر على عفيفي والإخراج الأول للمخرج أحمد القلش، كما ساهم في إنتاجه رغبة هذا النفر في تجسيد شريط عن شاعر كهذا الشاعر الذي يحبون، ويرون تميزه في التجربة الإبداعية العربية في مصر .

وفي الشريط تتابع الكاميرا الشاعر في بيته كفلاح في قريته يحرث فيحصد، يربي النحل يتحمل اللسع فيجنى العسل، ثم نتبعه في زيارته لأصدقائه في مدارسه الأولى حيث تعلم وحيث علم، يلتقي أستاذه كما يلتقي زميله وتلميذه . عجلات قطار لازمة الشريط، وفي القاطرة ومنها تدس الكاميرا الدلالة : الشاعر في المقعد يتصفح يتفحص صوره متأملا معنا صورة الأم دون الأب؛ حيث الشعرية مدسوس الأم في وجدان الطفل، فالشعرية الطفولة، الكاميرا فصيحة والمصور ممسك بكادره، وعين المخرج دقيقة في مونتاج يفصح عن سيناريو شغوف بتكثيف حياة عريضة . ولعل دلالة اللقطات التي طالت ترقب الشاعر في ممشاه يمكن أن تشير للشاعر كما مشاء، وكل مشاء متأمل في مكانة هذا الشاعر ذي علاقة بالفلسفة، وقد كانت الفلسفة والفلسفة اليونانية بالذات بلسم روح هذا الشاعر الذي درس ودرس الفلسفة .

محمد عفيفي مطر صديقي وكنت أشهد الشريط بعين الصديق التي ترى قرين الروح بصفاء الكريستال، سؤددها الصدق؛ ما له يغبطها وتكره ما عليه فتكون مرآة الحق له كما عليه .

كذا وجدت في عفيفي الشاعر / الصديق في عام 77 من القرن المنصرم حين التقيته المرة الأولى في بغداد، وفيها دخلت بيته كما دخل بيت القلب، وفي العام نفسه في أواخره التقيته في زيارته الأولى لطرابلس، فكانت العروة الوثقى جمعت بين نفسينا كما تشابهنا في كثير. هذا الشاعر المعجون بطين الشعر في ثنايا النفس وكل الوقت، وهذا ما جعل منه حدًّا لا حد له وواحد ولكن كثير، لذا لم يعجب كل متنطع زنيم، لذا كان في الشعر شعرية

غريب يجدف في بحر الظلمات وحده بحثا عن نور الشعر الأزلي؛ كي يقول في الختام " يا لها من أشعار لا تستحق إلا النسيان ! ".

* * * *

طه أبو يوسف اللويشي

من قتـل نـاجي العلـي ؟

وحنظلة ولد عسل

إنما، من قفير العناد

وأذكر أضرابه ذات يوم - دم .

ألا يذكر القاريء الحنظلي الجريدة

يوم اختفت من صياح صبي الجرائد .

منصف المزغنى

" حنظلة العلي "

الـــذي رأى ..

كان ناجي العلي يرى إلى درجة العمى أن فلسطين مشروع حريـــة لا أرض محتلة؛ رأى فلسطين مشروعا نهضويا للأمة ونكسة للأنظمة الفاشية، ولم ير في اللوحة الإطار بل الممكن والأفق.

لهذا كان ساخرا، تهكميا، فاجعا، إلى حـــد أن كـــل أعـــداء الحريـــة والخائفين منها والمترددين أمامها يتذوقون السكر مر المذاق فـــي حلـــوقهم، وكان المشكل أن ناجي فنان لا حدود لـــه كفلسطين وأنه مبدع لا في وجـــه نعم وفي وجه نعم التي تلبس لبوس لا .

حين كان راشد حسين يقول : ليتني كنت طليقا في سجون الناصرة كان ناجي الطليق في سجون الناصرة .. والسر الذي يفضح نفسه يوميـــا ويبقـــى السر؛ وسره أن الكون عنده أصغر من فلسطين، وأن فلسطين هي المخيم؛ هو جوهري في كل شيء، يغني القاريء عن الجريدة، يغني الجريدة عن الكتابة، ولا يرسم إلا بقلم الرصاص، ولا يسكن صدره إلا الرصاص؛ حين ولد خلـــق ناموسه إلا يموت، ولم يعد يستطيع ذلك حتى إن اراد.

فمن قتل ناجي العلي ؟ ..

كانت مشكلة القاتل أنه يموت، إن ناجي لا يموت، لأنه الناجي بفعل ما فعل ما رسم ما حلم هو الحي وملاذه الحرية، وكما كان ناجى لا يصادر بقى كذلك، العلى الفلسطيني من البحر إلى البحر ومن الوريد إلى الوريد.

فمن قتل ناجي العلي ؟ ..(*)

(*) ولد ناجي سليم حسين العليسنة 1936 بقرية اشجرة في الجليل الشمالي من فلسطين الواقعة على ساحل المتوسط ورحل في 30 / 8 / 1987م لمقبرة بروكوود منطقة ساري جنوب لندن.

حادثة .. الـــــذي رسم ..

نلاحظ هذا الزواج الكاثوليكي بين المرأة ولوحة نـــاجي، وأن حنظلـــة الشاعر كان مدهوشا امام هذا الزواج؛ لأن لوحة ناجي الطليقة التي ترســـمه معقود اليدين هي نفس اللوحة التي تجعل هذا الزواج لاطلاق فيه، هكذا يبدو أن الرجل في الفنان يوحي أن الحرية قيد الإنسان الذي لا يمكنه الفكاك منه؛ لأن الحرية وعي الذات وصيرورتها أي ان الحرية عنده معـــادل الهويـــة، والفنان مشروط بالهوية ـ الحرية . وتوقيع على حنظلة / الطفل الذي يعقـــد يديه خلف ظهره في حالة صمت غالب هو القيد بهذه الحرية التي لا مناص منها، البريئة من المناورة والحذلقة والزخرفة، كمـــا الخطـــوط بينـــة فـــإن الموضوع واحد أحد فلسطين / الديمقراطية . وهذه الحرية مشروطة بـــوطن ولكن هذا الوطن؛ وطنها، ففلسطين أيقونة حرية في كل ما رسم وما سخر .. ويبدو أن ناجي حمل الريشة لا من أجل أن يرسم بل لكـــي يحقـــق وجـــوده المشروط بالهوية / الحرية .

لهذا فالشرط الموضوعي الذي نتج فيه ناجي أي المخيم، كان المكـــان المتحقق فيه الشرط فالمخيم يحاصر كل القوى التي تحاصره، المخيم مشروع وطن كما أن فلسطين مشروع حرية لهذا لم ير فيه المشرد والمقهـــور بـــل المقام، وما في المقام غير الحرية .

ونحن لا نجد أي حس رومانسي في لوحة ناجي، ولا نجد هذا الحـــس حتى في الدمعة التي يفترض أنها توحي بالضعف؛ أنها في لوحة ناجي ألـــم إنسان وحزن الإنسان الذي يعاني معاناة الخالق.

وعندما يرسم المسؤول عن هذا القهر وهذه المعانـــاة يرســـمه ككتلـــة واحدة غير مميزة؛ لأن هذا المسؤول يفقد شرط الشكل حتى وهـــو واضـــح

المضمون الطبقي والإمبريالي، أي يفقد إمكانية أن يكون إنسانا، إنه مخلـوق آخر لا ملامح لــه؛ خلقة، فهو بدون هوية لأنه لا تاريخي. يواجــه نـاجي الحرب بالطفولة ليس لأنها رمز البراءة، بل لأن الطفولة الإمكان / الإبـداع أي صيرورة التاريخ، وتكشف وقائع اليوم عن هذا المعادل : طفولة / حرب، هذا النهوض للجيل الذي ولد تحت الاحتلال في فلسطين، وأطفال الحجـارة والانتفاضة التي لا تنتهي، ويشير ناجي إلى جانب هذا إلى النبتة التي تنبثق في الحجر التي تملأ لوحته.

ناجي رسم لوحة واحدة وهذا الشاهد حنظلة ..

حدث ناجي العلي .. قـــال ...

من الطفل حنظلة توقيعي هذا اسأل عنه أينما ذهبت، كان لي أصـدقاء تشاركت معهم العمل تظاهرنا، سجنا .. الخ .. لكن عندما انتهـوا إلـى أن يتحولوا إلى تنابل وأصحاب مؤسسات وعقارات خفت علـى نفـسي مـن الاستهلاك. وفي الخليج أنجبت هذا الطفل وقدمته للناس اسمه حنظلة، وهـو عاهد الجماهير على أن يحافظ على نفسه، رسمته طفلا غير جميـل شـعره مثل شعر القنفذ؛ والقنفذ يستخدم أشواك شعره كسلاح، حنظلة لم أعمله طفلا سمينا مدللا مرتاحا، انه حاف من حفاة المخيم، هو ايقونة تحميني من الشطط والخطأ، وبرغم إنه غير جميل إلا أن حشوته الداخلية تحمل رائحة المـسك والعنبر، ومن اجله سأقاتل قبيلة بأكملها عندما يمس. إن يديـه المعقـودتين خلف ظهره، علامة من علامات الرفض في مرحلة تمر بهذه المنطقة وتقدم لها الحلول عن الطريقة الأمريكية، وعلى طريقة الأنظمة ... إن حركة يديه شكلتها بعد حرب أكتوبر، عندما شممت رائحة تطورات مقبلة على المنطقـة عبر حقيبة كيسنجر، ولد حنظلة في العاشرة من عمره، وسيظل دائما فـي العاشرة، ففي تلك السن غادرت الوطن، وحين يعـود حنظلـة سـيكون ...

بعد ... في العاشرة ؟ . ثم يأخذ في الكبر بعــد ذلــك .. قــوانين الطبيعــة المعروفة لا تنطبق عليه، انه استثناء .. وستصبح الأمور طبيعية حين يعود الوطن (...)، فالطفل يمثل موقفا رمزيا ليس بالنسبة لي فقط .. بل بالنسبة لحالة جماعية تعيش مثلي وأعيش مثلها.

حملت بحنظلة في الكويت .. وولدته هنــا .. خفــت أن " أتــوه " أن تجرفني الأمواج بعيدا عن مربط فرسي .. فلسطين .. حنظلة وفاؤه لفلسطين ولن يسمح لي أن أكون غير ذلك، انه نقطة عرق على جبيني تلسعني إذا ما جال بخاطري أن اجبن أو أتراجع .. متى سيرى الناس وجه حنظلة ؟ ...

أنه شاهد العصر الذي لا يموت .. الشاهد الذي دخل الحياة عنــوة .. ولن يغادرها أبدا ... انه الشاهد الأسطورة، وهذه الشخــصية غيــر قابلــة للموت، ولدت لتحيا وتحدت لتستمر .. حنظلة هذا المخلوق .. الذي ابتدعتــه لن ينتهي من بعدي بالتأكيد وربما لا أبالغ إذا قلت : إنني قد استمر به بعــد موتي ... - ناجي العلي.

قـال الشـــاهد ..

إن حنظلة برموزه المتعددة في مرارة ثمر الحنظل، وبراءة الطفولــة وأمانيها وانتداب نفسه لأن يرصد ويراقب كل ما يجري حوله كحارس أمين، وناجي العلي أدرك نفسه في أمانة الفنان وصدقه وقدرته على الصمود، ضد عنت المعنتين وعسف المتعسفين وكذب المنافقين، بحيث صار كــل منهمــا ناجي العلي يستبطن أحدهما الآخر بأكثر من معنى، صارا الوجه والمــرآة، والحوار المتأزم ما بين الوجه والمرآة، فناجي العلي في حنظلة يقدم ضميرا لأمته التي استلب حقها في الحياة، وحنظلة في ناجي العلي معنى في الطفــل للذي لا يريد أن يكبر فيفقد براءته، التي تأبى أن تباع وتشترى، وتــأبى ان

تساوم على تلك البراءة، ولأن في طفولته، ربما، ما يمنع المجرمين من قتله، فقتل الطفل جريمة لا تغتفر .. هكذا أراد الطفل الذي خلقه نزيهـــا، عفيفـــا، طوى ذراعيه خلف ظهره ووقف يتأمل ما يجري أمامه، وفات الاثنـــان أن بعض المجرمين يقتلون حتى الأطفال، لأن البراءة أشد خطرا علـــيهم .. – بلند الحيدري.

هــوامـــش

1 – راشد حسين شاعر فلسطيني اغتيل في نيويورك .

2 – عن كتاب كاريكاتور ناجي العلي إصدار المركز العربي للمعلومات .

3 – عن ديوان (حنظلة العلي) للشاعر منصف المزغني إصدار دار الأقــواس للنشر ودار طبرية للنشر.

* * * *

التليسي

قصيدة البيت الواحد

هكذا أنت ..

تلبس الكلام أمانيك

كي تستدل، على شمال الروح

ومادام عطرها

لا يتراجع عن غيه

فالوصول مرهون

بفصاحة صباح ..

شعر : عبدالسلام العجيلي

المشهد الأول :

ملاحظة : قبل (التتر) تظهر هذه اللقطات .

لقطات أبيض وأسود لصور " فوتوغراف " خليفة التليسي وهو يمارس الكتابة وهو يتلقى دروسه بإيطاليا، صوره مع أحمد رفيق ثم غيرهـــا مـــن الصور .

م 2 : (قطع) بروفيل للتليسي الجالس في مكتبـــه بـــصمت ودون أن نتبـــين ملامحه متأملا الصور التي يمسك بها بيديه، نستعرض الـــصور لقطـــة لقطة وهذا المشهد يكمل استعراض الصور السابق؛ المشهد يضم التليسي في لقطات ملونة فيما الصور التي يستعرضها وتـــسيطر علـــى الكـــادر أبيض وأسود، .. من الصمت يطلع صوت كمان خافت يتضح كخلفية.

م 3 : استعراض للجبل الأخضر في لقطات سريعة فـــي مـــزج بـــبعض الصور الابيض والاسود التي استعرضناها، لقطـــة مقربـــة " زوم " نتبين جامعة عمر المختار وحركة الطلاب، قطع على مـــدرج بـــه بعض الطلبة، لقطة لأستاذ يلقي محاظرة وعلى السبورة خلفه مكتوب : التليسي قصيدة البيت الواحد، ومن هنا يبدأ تتر الشريط ..

م 4 : يظهر (التتر) كالتالي :

التليسي

قصيدة البيت الواحد

كتابة :

إخراج :

تقديم :

ملاحظة : يكتب تحت كل متكلم ومشارك اسمه .

استعراض ومزج أغلفة كتب التليسي مع صور أحمد رفيق المهـدوي وأحمد الشارف وصور عمر المختار والجهاد الليبي، والـشابي وجبـران، لقطات حية من مدن طرابلس القديمة وبنغازي والبيضاء ودرنة، عزف على الكمان ..

م 5 : لقطة تستعرض مكتبة خليفة التليسي ونسمع صوته يحكـى كيـف بدأت علاقته بالكتاب ولقطات للوحات مرسومة للتليـسي وبعـض مؤلفاته، تستعرض الكاميرا كتابه عن الرسام محمد لاغـا، صـوت الأستاذ : .... يحكي عن التليسي مستعرضا بداياته ..

م 6 : يوسف الشريف يجلس في قاعة دار الفنون خلفيته لوحات تشكيلية ليبية للزويك والبارودي والعباني (قطع) على مرسم الفنـان ... الذي نشاهده من الخلف مندمجا في رسم لوحة لــ (التليـسي)، على الطاولة بجانبه تماما بحيث لا يخرج الرسام من الكادر ثمـة كتيب التليسي عن الرسام محمد لاغا، نستعرض بعض استكـشات لاغا عن طرابلس.

م 7 : مزج بين اسكتش لكورنيش طرابلس للفنان لاغا والأستاذ التليـسي يتجول في الكورنيش حاليا : صوت التليسي يحكى عن فترة طفولته.

م 8 : شابة في يدها كراس تسجل ملاحظات مما يحكى لها التليسي، ترسم بعض الأماكن التي يتوقف عندها الأستاذ مشيرا لأهميتها في حياته.

م 10 : الشابة تتصفح مع الكاميرا كتاب التليسي حكاية مدينة وهي تجلس بالقرب من الكاتب الذي يجلس تحت الشجرة الكبيرة بالمدينة القديمة: صوته مسترسلا يحكى فترة شبابه .

م 11 : (أبيض وأسود للقطة : 11، 12، 13) : شـابان فـي ملابـس

الستينات هما الأستاذ عبد الله القويري وخليفة التليسي يتجولان في كورنيش مدينة بنغازي تلتقيهما الكاميرا قادمين من جهة الميناء متجهين نحو فندق قصر الجزيرة، في شمالهما نتبين الكاتدرائية – صوت المذيع يقرا : كتابة القويري عن مثل هذه اللحظة من سيرته الذاتية (وقدات) ..

م 12 : قطع؛ الكاميرا تلتقي الشابين قادمين في اتجاه الميناء مستغرقين في حديث ساخن، (صوت المذيع يواصل القراءة)، حتى يدخلان من باب الجامعة الليبية (سابقا) .

م 13 : لقطة كبيرة من وجهة نظر الكاميرا (صوت التليسي يحكى عن لقائه شاعر الوطن وتأليفه كتابه عنه)؛ الشاعر أحمد رفيق المهدوي يجلس متكاء على عصاه في حديقة المبنى السابق على كرسي مفردا.

م 14 : الكاميرا تستقبل الشابين (القويري والتليسي) . يلجان المكان من مدخل الجامعة الذي يفتح على الحديقة، في جانب الكادر الشاعر رفيق المهدوي.

م 15 : دار الكتب الوطنية (قطع) داخل الدار تتجول الكاميرا سريعا (قطع) شاب يجلس على طاولة ممسكا بيده كتاب " شاعر الوطن ".

م 16 : لقطات متتالية للأستاذ ... يحكى عن كتاب " شاعر الوطن " وهو جالس بقاعة الفقيه حسن.

م 17 : الأستاذ ...... في مكتبه ببنغازي يحكى عن ذكرياته مع التليسي.

م 18 : في مركز جهاد الليبيين الأستاذ .. .. .. يحكى عن الكتابة التاريخية للتليسي، (قطع) : يخرج من مركز الجهاد : الأستاذ ...... يحكى عن ذكرياته مع التليسي ثم يتمشي في (بالخير) حتى يجلس في (جنان النوار) ..

م 19 : أستاذ آخر برفقة المذيع يحكى عن التليسي ناقدا وهما يمشيان في شارع الأسطى عمر بدرنة . يدخلان سوق الظلام، ينحرفان نحو البياصة الحمراء حيث يلتقيان باصدقاء من الكتاب هناك. يخرجون جميعا في اتجاه (البيت الثقافي) هناك يتحلقون في جلسة؛ يتداخل حديث حول التليسي الناقد، سوف نهتم بالحالة أكثر مما نركز على الحوار الدائر .

م 20 : نسمع صوت الأستاذ ......؛ والكاميرا تتجول في رابطة الأدباء والكتاب في معرض صغير لكتب التليسي والكتب الصادرة عنه. (قطع) على العدد الخاص للفصول الأربعة عن التليسي. (قطع) الأستاذ ...... في حديث بعض من الكتاب والكاتبات وبعض الأصدقاء عن أهمية التليسي في الثقافة الليبية والعربية، وبينهم المذيع يدير الحوار.

م 21 : الشابة برفقة المذيع تدله على مقر الدار العربية للكتاب، الكاميرا تستعرض المبنى، عند مقر الدار يكون ثمة بعض من الكتاب والكاتبات للقاء الأستاذ خليفة التليسي في حفل – نقيمه ونقدم المعجم فيه كهدايا للحضور – توقيع على معجمه . الكاميرا تستعرض المبنى من الداخل حتى تحط في مكتب التليسي حيث يجلس الجميع في حديث معه حول المعجم الذي يتكلم عنه أحد الحاضرين، هنا أيضا يتم بالحالة؛ حالة الحفل.

م 22 : الشابة رفقة المذيع يدخلان من بوابة الجامعة بطرابلس . يدخلان قاعة محاضرات بكلية التربية على لوحة القاعة (قصيدة البيت الواحد)، أستاذ يلقي محاضرة حول قصيدة البيت الواحد من خلال نظرة التليسي.

م 23 : الشابة جالسة في حديقة بطرابلس تقرأ مختارات التليسي من روائع

الشعر العربي نسمع صوت الأستاذ خليفـــة يلقـــي قـــصيدة (مـــزج)؛ التليسي يجول في اللقطات السابقة في المدينة القديمة وعلى كورنيش طرابلس (مزج) من اللقطات السابقة من بنغازي والبيضاء ودرنة.

اللقطة الأخيرة : لقطة ثابتة للتليسي عنـــد الـــشجرة ويظهـــر التتـــر مصحوبا بصوت سلام قدرى مدمجا بصوت التليسي يلقي قصيدته.

بنغازي في 2002/11/16م

* * * *

سـيـرة الـبـلـبـل

أولا : إظلام و صوت فأس يكسر حطبا .

1 ـ لقطة كبيرة لشخص في العمق يعطي ظهره للكاميرا، الـشخص هـو قلب الكادر ما يحيطه مبهم؛ ستبدو اللقطة للمشاهد (أوتـو فـوكس) فاللقطة غير واضحة . يسمع صوت كاميرا فوتـوغراف فـي حالـة تصوير.

2 ـ لقطة ثابتة للشخص وقد دنا من صورة ليشاهدها .

3 ـ لقطة سريعة لصورة (إبراهيم الأسطى عمر) : يفضل صورة غير معروفة.

4 ـ لقطة جانبية للشخص في يمين الكادر؛ يتحرك فتتبعه الكاميرا يتـضح تدريجيا أنه يتجول في معرض يتأمل صورة معلقة.

5 ـ لقطة كبيرة على الصورة التي هي ملصق مهرجان خمسينية الشاعر إبراهيم الأسطى عمر .

6 ـ لقطة كبيرة تركز على التأريخ الموجود على الملـصق : 13 ـ 3 ـ 2001 م .

7 ـ لقطة لنفس الشخص وهو يتقدم نحو الكاميرا وخلفيته قاعة لمعـرض، يمر أمام الكاميرا متجها نحو مكان مجهول .

8 ـ لقطة سريعة تستعرض كتبا معروضة .

9 ـ يد تمتد وتأخذ كتابا .

10 ـ يد تمسك بالكتاب .

11 ـ الكاميرا تتقدم : لقطة لغلاف الكتاب ..

12 ـ اليد تقلب الكتاب .

13 ـ الشخص الذي بيده الكتاب يتحرك؛ الكاميرا تتبعه.

14 ـ الشخص يجلس على كرسي في يده الكتاب ويبدأ في القراءة .

15 ـ لقطة جانبية لوجه الشخص الذي يتضح أنه على مصطفي المصراتي بيده كتابه " شاعر من ليبيا " إبراهيم الأسطى عمر، صوت الكاميرا الفوتوغراف .

16 ـ اللقطة السابقة ثابتة، صوت هرج وأقدام رواد المعرض ومن بينها يخرج صوت الراوي : من يتذكر من ؟ و ماذا يتذكر ؟ ماذا نتذكر ؟ وهل حقا أن الإنسان ذاكرة ؟

17 ـ لقطات سريعة لصور المعرض : صور إبراهيم الأسطى عمر فيما صوت يلقى :

اذكروني، كلما لاح لكم ، وجه جميل

اذكروني، حينما يجمعكم في الكيف

أنا، مازلت على عهدكمو ذاك الخليل

لست بالناسي، لذكراكم، وإن شط

كيف ! والقلب لديكم، ماله عنكم بديل

فاذكروني، كلما لاح لكم، وجه

18 ـ لقطة للشاعر أحمد رفيق والشاعر إبراهيم الأسطي عمر، صوت الراوي : كذا قال رفيق شاعر الوطن .

19 ـ لقطات سريعة لأحمد الشارف، أحمد قنابة، خليفة التليسي، على الرقيعي خليفة الغزواني، سليمان تربح، رجب الماجري، أحمد

بللو، محمد الشلطامي، سالم العوكلى، محمد الفقيه صالح، مفتاح العمارى ..

20 ـ لقطة ثابتة لصورة إبراهيم الأسطى عمر يخطب، صوت الشاعر:

احفظي يا دار محبوبي جميل الذكريات
واحفظي أيتها الحجرة صوت القبلات
واحفظي يا أرضها تلك الدموع الجاريات
واذكريني عنده ما عشت أو بعد ممات .

ثانيا : إظلام وصوت فأس يكسر حطبا .

20 ـ لقطة تنبثق تدريجيا تظهر من بعيد شخصا يحطب في وسط غابة كثيفة : صوت الشاعر مدمج في صوت تكسير الحطب والخلفية صوت ريح وصوت عنيف لحفيف الشجر :

قيل صمتا فقلت لست بميت
إنما الصمت ميزة للجماد
إن معنى الحياة قول وفعل
وهي رمز مقدس للجهاد
لا أطيق السكوت مادام قلبي
خافقا واللسان يروي مرادي

(صوت خفقان قلب مدمج في صوت إنسان يتنفس نتيجة الجهد الذي يبذله)

إنمـــا البلبـــل المفـــرد يـــشدو
أينمـــا كـــان في الربـــى في الوهـــاد

ذاك دانـــى مـــدى الحيـــاة وإنـــي
لا أبـــالي بمـــا تجـــيء العـــوادي

مـــا أظـــن الأقفـــاص مهمـــا ادلهمـــت
تمنـــع الطـــير لـــذة الإنـــشاد

إنمـــا الـــرزق والمعيـــشة والمـــو
ت جميعـــا بـــأمر رب العبـــاد

21 ـ لقطة لتتر الشريط ترافقه زقزقة عصافير مختلفة، صـوت منفـرد لكناري، لحمام، لبومة مدمج بصوت غابة، وطيور مختلفة مدمجـة أصواتها بصوت هدير البحر وصوت شلال درنة الذي يظهر كخلفية مدمجة مع صورة إبراهيم الاسطى عمر؛ كخلفية ثابتة لتتر الشريط. اقترح أن يسيطر في الخلفية لحن شعبي درناوي، أو قصيدة الشاعر التي لحنها سالم بن زبيه وغناها .

22 ـ لقطة (أوت فوكس) لشخصية تتضح تدريجيا : ولدت بمدينة درنة من أعمال برقة (طرابلس الغرب فـي أوائـل شـهر كـانون أول (ديسمبر) سنة 1908م .. من أب يدعى عبد الكريم بن إبراهيم بن الاسطى عمر بن محمد البحري التونسي الأصل .. ومن أم تـدعى عويشة بنت الحاج محمد بن إسماعيل مكرز الطرابلسي .

23 ـ اللقطة تتضح على الراوي الذي يتكئ على شجرة وارفة معلقا عليها قفص عصافير تزقزق؛ المعلق مندمج في قراءة كتاب .

24 ـ لقطة كبيرة لغلاف كتاب : " ديوان البلبل والوكر " ، يتم تصفح أوراق الكتاب سريعا، يتوقف عند صفحة : " يوميات الشاعر " من هذه اللقطة تنبثق اللقطة التالية :

25 ـ طفل يزحف وهو يبكى .

26 ـ الطفل (يمرد) يزحف في وسط البيت باتجاه الشجرة .

27 ـ الراوي ينتبه يتقدم مسرعا نحو الطفل يأخذه بيده، قفص العصافير يسقط، العصافير تطير، صوت قهقهة الطفل يندمج مع زقزقة العصافير، لحن موسيقى مميز يصدح (من الممكن أن يكون مقدمة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن أو غيرها) .

28 ـ الكاميرا تتجول في البيت : بيت الشاعر أو شبيهه مع الراوي الذي يبحث عن أم الطفل.

29 ـ لقطة كبيرة وسريعة؛ يد تمتد وتختطف الطفل الذي يأخذ في البكاء.

30 ـ الراوي يقف مشدوها وبجانبه على الأرض قفص العصافير مفتوحا فيأخذ القفص المفتوح ويعلقه، صوت داخلي : من يتذكر من، ومن يذكر من ؟ إذا أطلقت نيران مسدسك على الماضي أطلق المستقبل نيران مدافعه عليك كذا قال حكيم .

31 ـ طفل يحمل على رأسه طبق مليء بالخبز يدور في شوارع درنة وأزقتها حيث كان الشاعر يعيش .

فالطفل الذي يأتي إلى الحياة لا يتعلم الكلام مباشرة انه قبل أن ينطق كلمة يتمتم ويتلعثم بألفاظ لا تبين . ويبكي إذا لم تستطع أمه أن تعرف ما يريده وما يؤلمه .

أليست روح الشاعر مثل روح الطفل ؟ . فالأطفال الصغار يرون أحلاما كبيرة .

32 ـ الطفل يخرج الماء من الساقية التي تخترق وسط السانية ويحمل (السطل) الجردل الثقيل بيديه نحو البيت، يقع الجردل ولما تندلق المياه يطير الحمام من وكره، الطفل ينظر إلى الأفق، المطر يتساقط، الطفل يبتل دون أن يتحرك، صوت رعد وبروق، صوت جهوري من الداخل :

سر في طريقك لا تخف

فالشوك للورد النضير

لا تخشَ بأسا فالحياة

حياة فن أو شعور .

صوت داخلي هادئ يأتي من بعيد :

حار الفؤاد فما أدرى أأنتحر ؟

أم أرتضى بالذي يأتي به القدر .

32 ـ طفل يجر على كتفيه حمالة حطب (أصوات بعيدة لصغار يقرؤون القرآن في الكتاب : ﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ، مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ، سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ﴾، يفرط الخيط من يد الطفل ويقع الحطب .

33 ـ يقف الطفل أعلى كومة الحطب، صوت داخلي :

إن المصائب إن حلت " بما كسبت

أيديكم " ولكم في حكمه عبر

فليس ثمة شيء جاءنا قدرا

لكن بأفعالنا والمرء مقتدر .

34 _ لقطات سريعة لصور إبراهيم الأسطى عمر، وصور أصدقائه.

35 _ الراوي يتجول في شوارع درنة وقد يدخل بيوتا ليقابل أصدقاء الشاعر أو مجايليه باعتباره يقوم بجمع مادة الشريط وسوف نختار لقطات قصيرة من هذه المادة مطعمين بها الشريط .

36 - لقطة من أسفل السلم الذي يرتقيه الراوي، في نهاية السلم توجد غرفة بابها مفتوح، يمشي على سالم وهو يتمتم بالبسملة حتى يختفي داخل الغرفة، ومن الغرفة نسمع صوتا : جد أبي الأسطى عمر وقد هاجر إلى درنة في أوائل القرن الثالث عشر من مدينة (بنزرت) من أعمال تونس، واستوطن درنة حيث وجد لصناعته وهي إصلاح الأسلحة النارية زنايدى " بلغة أهل البلاد " سوقا رائجة وتوارث أولاده هذه الصناعة إلى أن انقطعت بأبي ..

37 - الكاميرا تتسل إلى داخل الغرفة : المكان مظلم إلا من نور ينبثق من الخارج سرير في مواجهة المدخل، كرسي يجلس عليه الراوي ممسكا بكتاب (ديوان البلبل والوكر)، في الجانب يوجد قفص فيه طائر نسمع زقزقته وصورة للشاعر مجندا معلقة على الحائط في مواجهة الكاميرا. وقد تغلب اسمه ولقبه الأسطى عمر على اسم العائلة الأصلى (البحري) حتى عرفت عائلتنا واشتهرت بين الناس بعائلة الأسطى عمر ..

38 - على مصطفي المصراتى في اللقطة (15) يقرأ من كتابه :

39 - لقطة لصحيفة الوطن؛ العدد الذي نشر خبر وفاة الشاعر .

40 – لقطة كبيرة للأستاذ على بوسنينة يروى تأثير خبر وفاة الشاعر في بنغازي .

41 – الراوي يجلس في الجنان الذي كان يتسامر فيه الشاعر إبراهيم الأسطى عمر مع أصدقائه، قهقهة وعبث وصوت صخب وغناء يأتي من بعيد، وصوته يكمل سرد اليوميات : وقد كان أبى كأبيه وجده يحترف صناعة الأسلحة، وكانت تدر عليه الإرباح الوفيرة حتى لقد كان يقوم بسفرة سنوية إلى تركيا تستغرق من شهرين إلى ثلاثة أشهر للنزهة والترويح عن النفس شأن أغنياء مصر في العصر الماضي ..

42 – لقطة في وسط الجماعة التي في الجنان نسمع صوت أحدهم – يا عبد الكريم يا جبريل سمعنا القصيدة الجديدة، يقف شخص هو عبد الكريم جبريل يلقى قصيدة شعبية :

43 – لقطة كبيرة لأحد أصدقاء الشاعر يروي عن يتم إبراهيم الأسطى عمر واضطراره للعمل المضني، يتم تقطيع هذا المشهد بصور ثابتة قديمة من أرشيف الأستاذ وهبي البوري تحتوى على ليبيين يقومون بأعمال شاقة مختلفة أثناء الاستعمار الإيطالي .

44 – لقطة كبيرة لصديق أو قريب أو أحد مجايلى الشاعر يروى اضطرار إبراهيم الأسطى عمر للهجرة، خلفية المشهد لقطات من الحرب الليبية الإيطالية وأصوات أزيز الرصاص، حتى يغطى صوت مزمار بدوي على كل الأصوات، تتخلل المشهد لقطات لصور قديمة للإسكندرية وبيروت والمجاهدين الليبيين في فلسطين ودمشق وبغداد صورة الشاعر في المهجر .

45 ـ لقطة (36)؛ الراوي جالس في الغرفة " السدة " يستمع لبقية الحديث:

وظل كذلك إلى سنة 1911م؛ تلك السنة المشؤومة على طرابلس الغرب والطرابلسيين حيث احتلت إيطاليا بلادنا بقوة النار والحديد، وأصبحنا أرقاء مستعبدين بعد أن كنا أحرارا ناعمين بالحرية.

46 ـ لقطة كبيرة لصورة الشاعر مجندا .

47 ـ اللقطة 36 .. قطع على المعلق وقد سرح وهو يستمع للشاعر .

48 ـ شريط مرسوم كـ (سكتش) للشاعر جالسا يحكى؛ ويضم رسوما للشاعر في مقتبل العمر ثم خلال فترة نضاله المعروفة ورسومات متخيلة له فيما لو عاش حتى الآن. وبسبب هذا الاحتلال المشؤوم كان لابد لأبى أن يهجر صناعته المحظورة في قانون الاحتلال، وكان لابد له أن يبحث له عن عمل آخر يمكنه من إعاشة عائلته، ففتح مقهى بلدي اشتغل به من سنة 1912 إلى سنة 1916 حيث انتقل إلى رحمة الله تاركا وراءه ولدا : هو أنا إبراهيم الأسطى عمر .. وبنتين صغيرتين، غير اثنتين أخريين متزوجتين، وأمنا .. وكان عمريَ وقتئذ ثمان سنوات. وكانت وفاة أبى أثناء أزمة شديدة حصلت له فلم يترك لنا من المال أو الأثاث شيئا .. أما من العقار فقد ترك لنا دكانا ..

وقد شعرت بثقل المسؤولية، وكان سلاحي فيها ما ترون :

49 - طفل ليبي يلبس طاقية حمراء وقميصا متسخا بالطين الأحمر أمامه قفة وفأسا وحبلا، في الخلفية أطفال يلعبون لعبا شعبية، فجأة يقف أمام الطفل طفل آخر شاهرا في يده سلاحا عبارة عن حنك من رأس شاة، فيرفع الطفل فأسه في مواجهة الطفل الآخر الذي يفر .

50 - لقطة لصورة لرجب الماجرى وخليفة الغزيوانى وسليمان تربح يافعين، صوت رجب الماجرى يروى كيف قام الشاعر إبراهيم الأسطى عمر بتعليمهم العروض.

51 – لقطة كبيرة لرجب الماجرى وهو يروى ما يعرفه عن الجهد الذي بذله إبراهيم الأسطى عمر من أجل تعليم نفسه .

52 ـ لقطة كبيرة لرسالة بخط يد الشاعر .

53 – تعليق مكتوب : هذه الرسالة كتبت درنة في 20 – 11 – 1944م، ولم تصل إلى صاحبها وهي تقدم لأول مرة من خلال هذا الشريط.

54 – لقطات مجزأة من الرسالة والراوي يقرأ :

أخي العزيز عبد السلام أفندي أدهم

لعلك لا تنتظر بعد سكوت دام ثلاث سنوات، أن يصلك مني خطاب يجدد ذكريات كاد الزمن أن يمحوها من الذاكرة، وإن كان لا يستطيع أن يمحوها من القلب، ولك بعض الحق في أن تظن، بي الظنون، وتقول في نفسك، وقد سيطر عليها الظن حتى أصبح بمنزلة اليقين، على الصداقة والإخاء في هذه الدنيا السلام .

55 – لقطة كبيرة سريعة للشاعر سالم العوكلي يقول رأيه في الشاعر إبراهيم الأسطى عمر .

56 – لقطات مجزأة من الرسالة والراوي يقرأ :

أخي العزيز عبد السلام أفندي أدهم

ولكن مع هذا كله، وقد وجدت لنفسي عذرا عن هذا التقصير، لا ألومك على هذا الظن، الذي قد يكون وقد لا يكون في محله، فنفس الإنسان مازالت عرضة للظن والشك في كل شيء حتى ذاتها ! وهل رأيت أو سمعت في هذا العالم المتقلب نفسا كتلك التي خاطبها الله بقوله : ﴿ يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفۡسُ ٱلۡمُطۡمَئِنَّةُ ، ٱرۡجِعِيٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةٗ مَّرۡضِيَّةٗ ﴿٢٨﴾ ﴾، وهل كانت نفوس الأنبياء

عليهم صلوات الله لا يتطرق إليها الشك و لا تتلاعب بها الظنون ؟ .

57 ـ لقطة عامة في مكان عام يقف الشاعر على الخرم ممسكا بميكرفون يقول رأيه في الشاعر إبراهيم الأسطى عمر. الكاميرا تغادر الخرم وهو يتكلم لتقترب من الشاعرة نعيمة الزني.

58 – لقطات مجزأة من الرسالة والراوي يقرأ :

وما معنى أكل آدم من الشجرة المنهي عنها ؟ وما معنى دعاء نوح على قومه بعد أن لبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما ؟، وما معنى سؤال إبراهيم ربه : " كيف تحي الموتى .. ؟، وما معنى سؤال موسى " ربى أرني أنظر إليك " ؟ وهل كان جواب هارون لأخيه موسى " خفت أن تقول فرقت بيني وبين بنى إسرائيل " إلا الظن الذي يطغى على النفس ويسيطر عليها ؟ وهل قصة الإفك وليدة شيء غير الظن ؟ .

59 ـ لقطة كبيرة للشاعرة نعيمة الزنى تقول رأيها في الشاعر إبراهيم الأسطى عمر .

60 – لقطات مجزأة من الرسالة والراوي يقرأ :

أخي العزيز عبدالسلام أفندي أدهم

كنت ولا أزال ـ أعتقد أن صداقتنا الروحية التي جاءت نتيجة بغير مقدمات وسمت على الأغراض المادية قد احتلت مكانتها من قلبينا وثبتت فيه ثبوت الحق المبين. فلا البعد و لا الانقطاع ولا حتى الموت يستطيع أن يزيلها من مكانها أو يبتليها بالتغير والنسيان ! هذا هو جواب نفسي معتذرة حينما أتهمها بالتقصير مع الأصدقاء .

سلامي إلى حرمكم المصون وإلى الآنسة رباب وأخويها لؤى ومازن ومن جاء بعدهم من الأنجال. وإليك في الختام سلاما إن استطاع أن يصور لك شيئا من القلب يخفق دائما لذكراك ..

61 ـ لقطة كبيرة للشاعر عبد السلام العجيلي يتكلم إبراهيم الأسطى عمر.

62 ـ لقطة عامة عبد السلام العجيلى يشرح درس النصوص في فصل مدرسي، وهو يقف أمام سبورة مكتوب عليها :

درس اليوم

سيرة البلبل

أو

يوميات شاعر الوكر الليبي إبراهيم الأسطى عمر

كتابة السيناريو والتعليق : أحمد الفيتوري

إخراج وتقديم : على أحمد سالم

63 ـ لقطة عامة للفصل المدرسي، أطفال جالسون في حالة انتباه لما يقوله عبد السلام العجيلى الذي يطلب من تلميذ أن يقرأ محفوظات اليوم، يقرأ الطفل متلعثما :

إن كان صدقا ما سمعت فقل وأنت الشاطر

ما الشعر ؟ هل تدريه حقا ؟ ما لخيال الحائر ؟

ما البيت ؟ هل يأوي إليه اخو الضيافة زائر ؟

ما البحر فيه ؟ هل له موج يزمجر زاخر ؟

64 ـ لقطة ـ مزج بين البحر والسبورة ـ صوت الموج وارتطامه الذى يزداد عنفا هو خلفية الخاتمة ..

65 ـ إظلام تدريجي يرافقه جرس المدرسة ..(*).

(*) هذا السيناريو السيرة الذاتية، نفذه وأخرجه الفنان على أحمد سالم وقد مثله الطفل طه بوخطوة، وعرض في خمسينية الشاعر إبراهيم الأسطى عمر، في مدينة درنة، في مارس 2001م.

في النقــد

هل لدينا نقاد ؟

أليس من المعقول أن نتساءل قبل هل لدينا نقد ما دمنا نتساءل عن وجود نقاد ؟ فمن المنطقي أن نبحث عن المقدمة لكي نتساءل عن المحصلة، فالباحث يبحث عن المتخفي من خلال المتجلي . لكن ما دمنا نتساءل عن النقد الأدبي على الخصوص أليس ـ أيضا ـ من المفترض أن النقد الأدبي هو جزء من كل هو النقد عموما، وبالتالي نتساءل قبل عن النقد عموما بالمعنى الفلسفي والفكري، باعتبار أن النقد الأدبي الجزء من الكل ؟

النقد الأدبي لا بد أن يستند على مرجعيات عدة فلسفية وفكرية، ولهذا فإن العقل النقدي المنتج لمناهج نقدية فكرية وفلسفية وعلمية هو الذي يقدم هذه المرجعية، والتي من الضرورة بما كان لإنتاج نقد أدبي، هذا النقد الجزء الذي جعلنا في سرير بروكست. فالسؤال عن غيابه غيب كل أسئلتنا الأولية ولزوم ما يلزم، وتم بالتالي استبعاد هذه الأسئلة الضرورية منطقيا وموضوعيا .

وكثيرا ما وجهنا اندهاشنا لهذا النتاج (النقدي الأدبي) باعتباره إعادة إنتاج لمقولات فكرية غربية وحتى استعمارية ! ولمناهج جاهزة تم إنتاجها ضمن معطيات إبداعية مختلفة، وسوف أتجاوز عن وهن وسفه مثل هذا الاعتبار؛ لأن السؤال الأهم لا يزال يدق الباب، ومن اللازم ـ وبعيدا عن أي اعتبارات - أن نفتح الأبواب حتى نتنفس الأكسجين النقي حتى يمكن تحديد الأوليات المنطقية للتساؤلات، لأنه ما لم يكن السؤال صحيحا فإن المقدمة المغلوطة تقفل الأبواب، وبالتالي يكون الاختناق وهو ديدننا كمثقفين حين نكرر مقولات سطح الظواهر والمعطيات الجاهزة .

كل كاتب حرنيّن يمضغ الماء حول غياب النقد، وكل مبدع خلاق موجع بهذا الغياب .

ورغم أن الإبداع المتجلي في السردية والشعرية والتشكيلية يمارس النقد باعتبار أن كل إبداع حقيقي هو عمل نقدي، فإن المبدع يرغب أن يتجلى عمله الإبداعي من خلال نقد عقلي يحلل ويفكك نتاجه، ما يربكه أن مثل هذا الشغل غائب أو مغيب، مؤجل ولم يتجل بعد . غير أن هذا المبدع لا يقف مكتوف الأيدي أمام هذا الغياب : لهذا هو الذي رأى سيطرة النقود، نقود السوق وتغييب نقود العقل؛ وتغييبها ثم لأنه لا يمكن تزييفها تحت أي معطيات، فإذا حضر النقد وحضر العقل فإنه ليس ثمة تزييف، قد يكون المنتج النقدي العقلي مغلوطا لكن ليس ثمة نتاج مثل هذا مزيفا .

هكذا إذا السؤال حاضر من خلال العمل التأويلي وغائب من خلال العمل البرهاني، فليس الأمر بحاجة لعقل فذ ليتبين مدى ما نحن فيه من فوضى وتشوش وظلامية من أثر هذا التغييب. وعلى ذلك فإننا نجد من دواعي الأسى والشجب هيمنة اللاعقلانية وقدرتها التأكيد على إعادة إنتاج نفسها، وتكرار مقولاتها السطحية والغبية والساذجة وتسويدها لكل بياض من ورق ونفس .

لقد طردت الإجابات الدوغمائية الأسئلة وأعادت إنتاج إجاباتها الجاهزة مقنعة في أسئلة؛ فليس كل سؤال سؤالا، كما أن ليس كل إجابة إجابة.

قد تبدو هذه التقدمة شافية، وإنه يمكن أن تكون قابلة للمراجعة بالزيادة أو النقصان، لكن الحق أنها تقدمة وحسب تفتقد التعليلات. المشكل الفلسفي ظاهر للعيان وهكذا تقدمة منهجها التحليل الوصفي الذي يظهر وكأنه يخاف من الغوص في واقع المشكل؛ بمعنى مناقشة هذه المعطيات وحسب، أي بالبحث في العلة طالما تبينا المعلول وبالتالي العود الأبدي، للسؤال هل أن العقل النقدي يسبق المعرفة بالمشكل؛ باعتباره هو الذي يحلل الظاهرة أي باعتبار أنه لا يمكن تحليل مشكل دون عقل ناقد ـ للزيادة في الشرح ـ أو أن المشكل ينتج عقلا ناقدا يحلله ؟

إن الحقيقة أو البيضة والدجاجة ــ هذه المرة ــ في سلة واحدة .

كيف ذلك ؟ سيقول قائل : لماذا الذهاب بعيدا نحو السبق للفكرة أم للواقع ؟ وهذا السؤال صحيح؛ نعم لماذا نذهب كل ما تناولنا ظاهرة ما إلى الجوهر الذي هو كامن ضمن المعطيات ؟

اسمحوا لي ببعض الهرطقة وبعض التفلسف الذي صار اليوم من دواعي الذم لأن الإجابات الجاهزة تغلف عقولنا، ومعاناتنا اليومية والفكرية تجعلنا بالضرورة نبحث عن راحة البال وإراحة العقل أو المزيد من الغياب .

أقول عود على بدء أليس العمل التأويل عملاً نقديًا كما قلت ؟ وأليس ما أقوم به في هذه الورقة أو التقدمة هو تحليل وصفي أشار إلى ما تشير إليه كل الأصابع المبدعة ؟ فإذا كان الأمر كذلك، أي إنني أسلم مع القائلين بغياب النقد الأدبي أو تغييبه كنتيجة لتغييب العقل النقدي، فهل هذا يكفينا ويكفي المؤمنين شر القتال، أم أنه على العكس يلزمنا بالبحث في هذه العلة ؟.

لنبدأ من نقطة أخرى : لقد لاحظ الكثيرون أن الكتابة التأويلية بدأت ظاهرة للعيان، كما لاحظ البعض أن ثمة شغل يوسم نفسه بالنقد هو ما تجلى في الانطباعية أي الاعتماد على الذائقة في تقويم العمل الإبداعي، كما لاحظ البعض أن هناك منتجا نقديا يعتمد المناهج الإحصائية الجاهزة والأكاديمية (المدرسية)، كما لاحظ غيرهم أن هذا نزر قليل وإن بدا غائبا، وثمة من أخذته العزة بنفسه ولاحظ وتساءل حول عمله الذي لم يتناول نقديا، ودلل بهذا أن ليس ثمة نقد. وهذا كما لاحظت ــ وكذا ــ غيري يدلل على غياب النقد العقلي، وعلل هذا الغياب لأسباب سياسية محضة، وأنه ثمة من أضاف عاملا هاما هو عند أفراد منهم مشكل البنية العقلية، وعند غيرهم مشكل البنية الاجتماعية، وعند آخرين مشكل البنيتين معا. وأن هيمنة السياسي كانت الاتفاق بين هؤلاء، فالسياسي قد أمم العقول ووسمها بالهبل، فكل عقل ناقد هو عقل هدام بالضرورة، وعلى هذا الاعتبار سيطرت السلطة لتسييس الأمور كلها.

لكن سيقول قائل أليس هذه الملاحظات وهؤلاء الملاحظين هم بناة العقل النقدي ؟

أليس السائل لسؤال حقيقي هو يمارس العقل النقدي بغض النظر عن نظرته من أين وإلى أين ؟ لهذا السائل سأقول إن سؤاله هو أيضا إعمال للعقل النقدي ؟.

أي إن إدراكنا لهذا التغييب هو العمل العقلي النقدي الذي يتوجب الغرق فيه دون وجل من البلل، فإن الاستزادة من العلم علم، فالإبحار في تحليل المعطيات الآنية والتعمق فيها وتفكيكها وتقليبها هو المعطى الأول لاستعادة هذا التغييب ولكن بتحرز، إن الذهاب في المعطيات الأولية هو الذي بحاجة أكثر لمجداف العقل النقدي .

وإذا ما تأملنا النقدية كعمل إبداعي فإنها كما كل إبداع يكون فيها الخاطرة كما الخاطرة في الفلسفة تمهيد للأطروحة ولنقضها ولمرفوعها، وعلى هذا فإن الانطباع حس نقدي يتجلى حقا من خلال التحليل ثم في مستوى آخر من خلال منهجة نقدية .

هكذا سأبدو عند الكثيرين أنى أضع إجابات لافتراضات أخذتها من أفواه الآخرين؛ الكتبة الشفويين، أو من خلال التحليل التوصيفي الذي وسمت به هذه الورقة وكذا نفسي، لكن لكل ظاهرة مستويات عدة من تجليات عدة. للدارس أن يتأملها وأن ينعش عقله بما هو واضح فيها دون أن يستغرقه الوضوح الذي يعمى البصيرة .

وهكذا يبدو من الواضح صحة أسئلتنا، لكن من الغامض أننا لم نتلمس هذا ضمن معطيات تحليلية لمفردات المشكل الذي نتعاطى، فالنظرية الأدبية أخذت بعض نقادنا عن النقدية التطبيقية، وهذا يوجع كتابنا أليس كذلك ؟

لا يجب أن نعتبر هذه الورقة مجمل قول فما نحن بصدده، مفرداته

متفردة وتجلياتها غامضة، وإسرافنا في إرجاع ظاهرة ما لعامل أحادى الجانب السياسي مثلا، هو دليل قصر نفس وقصور عقل، فالنقد الذي نمارس نقد للنقد، وهكذا يبدو وكأن سؤالنا يبرز الظاهرة أي يتجلى في حس نقدي، فأن نتحدث عن غياب النقد فإننا نمارس نوعا من النقد، لكن هذه الأسئلة لا بد أن تتجلى من خلال إعمال نقدي مكتوب يتغيى البحث عن مرتكازاته بمراجعة هذه المقدمة من خلال مراجعة ما حسبناه غير نقدي، فالتراث الحديث لأي ثقافة لا يتم دفنه أو إحياؤه من خلال مقولات مطلقة ميتافيزيقية الطابع وبالتالي تعسفية .

نحن ملزمون من أجل أن نتساءل أن نبحث، ومن أجل مقولاتنا أن نتحرى وأن نحقق حتى لا تبو المهمة النقدية التي نتغي إلى تكريس اللاعقلانية إلى استبعاد العقل النقدي ونفشل . فحتى الآن تبدو المقولات معزولة عن المقدمات، فمبحثنا يتم بالمصادرة عن المطلوب أو كما يقول المناطقة، حيث إن السؤال في هذه الحالة يظهر كحكم قيمة استبعادي؛ فما لا نراه وما لا نلمسه لا وجود له إطلاقا، أليس هذا النكران مطلقا ميتافيزيقيا وأنه لا عقلي ولا نقدي ؟

إننا ملزمون منهجيا أن نستبطن ونستقرئ الظاهرة التي نبحث، إن أي توكيد على أي مقولة هو دوغما بغض النظر عن صحة هذه المقولة من عدمها، وإن صحة المقولة لا يبرر الاستبعاد والنتائج غير المعللة . ولهذا يجئ حقنا في أن نقول، ما نقول بأن نكتب أن الحقيقة ليست في متناول ألسنتنا، بل هي شغل عقلنا وفعل يدنا، بالكتابة التي تنقض الجاهزية وتقلب الترب، ولا زلنا حتى الساعة بعيدين عن أن نصدر أحكامنا بأسئلة وثوقية اتجاه ما تم تدوينه، ولا زلنا حتى الساعة نظن أن مهمة المبدع التأويلي أن يطرح نتاجه على الورق في انتظار غودو ومبضعه الكشاف، ونلغو بحاجتنا لمصباح ديوجين .

المفارقة أننا نوكل مهمتنا لغائب مفترض نراه في المرآة ونغفله كسلا وتقاعسا، ونركن لأحكام القيمة المطلقة التسفهية التي تجعل كل آخر هو سبب علتنا : هو لم يقم بدوره حقا، هو يقوم باستعمارنا وينمى تخلفنا عن دورنـــا، هو يهيمن ويستبعدنا عن القيام بدورنا، هو يقصى عقولنا ونقودنا ويخـصـى دورنا بالمرة .. هكذا تصورنا للآخر الذي نعيد إنتاج فعله بتحولنا لمفعول له ونؤكد على استبعاده لعقلنا الناقد بأن النتيجة ـ محصلة كل هذه المعطيـــات والحسابات ـ إلغاء السؤال حقيقة وجودنا : المهمة والــدور، ونخفــق فــي التفكير بجسارة عاجزين عن الإبداع؛ غياب النقد بمعنى ما غياب للإبــداع . نملأ الدنيا بطنين كلمات طويلة ولحى طويلة ونتركها كما وجدناها وأحيانـــا أسوأ .

والالتباس الحاصل حول تغييب العقل النقدي حاصل لتغييب الدور لما تم إعلان موت المثقف حتى بات هؤلاء " يستطيعون أن يتـصـوروا عــوالم المستقبل تكون ـ على نحو دال ـ أســوأ ممـــا يعرفــون الآن، لكــنهم لا يستطيعون تصور عالم يختلف اختلافا أساسيا عن الحاضر الذي هــم فيــه، ويكون أفضل في الوقت ذاته . وعندهم أن ما هو ضروري لا جدوى منه في الوقت ذاته، ولم يعد عندهم مجال : بأنه كي تكون واقعيا عليــك أن تطلــب المستحيل ". هكذا تبدو الصورة الخاصة قبل، والصورة العامة بعد ســقوط اليوتوبيات الكبرى، بالذات بعد أن انغرس سكين الزبدة في جلد الفيل يوم 11 سبتمبر الماضي .

مقدمة في النقدية الشعرية الليبية

لم تكن الممارسة النقدية ضمن الحالة الإبداعية الليبية في نهاية القرن التاسع عشر سوى ممارسة تقليدية تهتم باللغة كقواعد وبالبلاغة، أي أن تكون الألفاظ قوالب للمعاني في سبك وجزالــة، وبالجانــب المعقــول للاســتعارة والمجاز .

لهذا فإن النقدية كانت في الهامش، والممارسة النقدية تتم في إطار الندوات والمحاورات الشفهية ،خاصة في الزوايا السنوسية والمعاهد والمدارس الدينية. لكن مع ظهور الصحافة في منتصف القرن التاسع عشر بدأت المقالة النقدية تبرز بين الحين والآخر لكن لم تخرج عن ثوب العرض والاهتمام بقواعد اللغة والبلاغة التقليدية .

واتخذ النقد آنذاك نظرية الشعر العربية السائدة التي تعطى بظهرها للنص لتهتم بالشاعر وبمقارنته بالشعر الآخر وبالمعاني باعتبار هذا هو مقياس الشعرية، بالإضافة لذلك فمفهوم النقد انحصر في أنه طريقة للتفكير في المنتج الشعري من حيث ارتباطه بالموضوعات السائدة والمقايسة على ذلك، وأن الشعر نسج على منوال. والنقد في هذا أيضا هو هامش للنص الإبداعي وفى أحسن الأحوال لزوم مالا يلزم؛ فالكتابة النقدية تعليق على أصل وما ليس بأصل هو إطار يمكن الاستغناء عنه، وبقدر الحاجة إليه ليس بضروري . وقد جاء هذا الحكم القيمى نتاجا لتغيب العقل النقدي في الفكر العربي عموما آنذاك، وبدأ وكأن النقد المضمر بين طيات المجاز والاستعارة والذي تتكفل به الشعرية يكفى .

نتاجا لتغييب العقل النقدي في الفكر العربي عموما آنذاك، وبدا وكان النقد المضمر بين طيات المجاز والاستعارة والذي تتكفل به الشعرية يكفى .

ولم يكن ثمة ناقد للشعر غير الفقيه الذي يقوم بهذه المهمة، ثم في مرحلة تاليه ترك الفقيه للصحفي المهمة، والملاحظ أن غياب الفقيه عن المشهد الإبداعي جاء بعد مرحلة إصلاحية دينيه كان للزوايا السنوسية والمعاهد الدينية الدور الكبير فيها . فلقد اهتمت هذه الزوايا بالشعر وبالعود للبدء واتخاذ القصيد العربي القديم مرجعية للنهوض بالذائقة الإبداعية، ما هو مهم أنه تم التركيز على البلاغة القرآنية، ومن ناحية أخرى أعيدت للشعر الفصيح مكانته بإعادة الاعتبار للتدوين : القراءة والكتابة وتحفيظ الشعر

القديم منه والحديث مثل شعر المتنبي والبارودي والنسج على منوال الأخير من طلاب العلم في الزوايا المنتشرة في الصحارى والبوادي .

كان العمل الإصلاحي الديني يتم باستعادة تجربة السلف الصالح، ولهذا فإنه في هذه المرحلة بين المنتصف الثاني للقرن التاسع عشر والعشرية الأولى من القرن العشرين مهدت السلفية المحدثة لتحديث الفقيه من ناحية ولانزياح دوره من ناحية أخرى.

وقد تداخل في تلك المرحلة دور الناقد بدور المصلح فانتقلت هذه المهمة من الفقيه إلى الصحفي الذي يبدو أنه أول من وضع الخطاطة الأولى للمفاهيم النقدية الحديثة، والذي رسم دور الناقد على مسرح الثقافة العربية في ليبيا.

إن هذه الأداة؛ أداة الاتصال : الجريدة، مسرحت مهمة الكتابة والملامح الجديدة للمتلقي، وبذا انزاح دور الجامع والزوايا؛ وكانت المقالة الجنس الأدبي الذي أخذ مكانة الخطابة؛ لقد جد خطاب ووسيلة جعلا من القصيدة نصا مرئيا تفك رموزه العين التي لا يشدها وزن ولا تشدها قافية وما في حكم ذلك .

لقد جد خطاب يشكك في معقول سائد ووسيلته ـ لذلك - وثيقة جماهيرية جعلت المتلقي الأبرز والأهم؛ القارئ . وهذا الخطاب محمول قلق فهو نتاج لصدمة حضارية وحراك اجتماعي واستعمار لم تطل مدة إقامته إلا أقل من ثلاثة عقود، لهذا ظهر النص الشعري قلقا ووسيلة لموضوعات يمكن أن تحفظها ذاكرة شفوية بعد .

فكانت النزعة النقدية الموضوعتية، هي المدرسة الأولى التي سادت، وهى نظرية المصلح الاجتماعي، وهى نظرة يصوغها مقتضى الحال والضرورة، وعلاقتها بالموضوع والعصر برانية فمنطلقاتها جماعية وغرضها جماعة.

وحين طبع أول ديوان شعري ليبي في عام 1892م، لم يلق اهتماما نقديا إلا في ثنايا المقالة الصحفية التي اهتمت بالجانب الوطني فيه، واعتبرت هذا الصدور منحا من مناحي إبراز الهوية.

وبقى الديوان في خزانات الكتب حتى فترة الثلاثينات عندما قامت الكلاسيكية الحديثة بمراجعته في إطار مبحث الهوية، ولكن من زاوية أخرى هي زاوية أطروحتها التجديدية للقصيدة ولعمود الشعر العربي، ومراجعة لتصفية الحساب مع السلفية المحدثة : حيث النسج على المنوال أي إعادة تصدير النص القديم الجزل والمسبوك هو تعبير عن افتقار ونزعة جمود ترتهن للماضي باعتباره الفردوس المفقود وتغفل الفرد والنزعة الشخصية وتصادر الإدراك بالبحث في ماضي معلوم مخافة مستقبل مجهول .

كانت النزعة الشخصية ومدرسة الديوان الشعرية العربية قد تجسدت في القصيدة الكلاسيكية الحديثة الليبية وشاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي 1898-1961م؛ في شعريته ومقالته النقدية والصحفية الساخرة، التي صاغت بيان الحديث في النهضة الليبية شعرا ونثرا في الصحف المتعددة الصدور منذ مطلع القرن العشرين .

وفى متون هذه الصحف نشر التراث الحديث للثقافة العربية في ليبيا، وفيها ظهر المقال النقدي الأدبي على استحياء؛ فمعارك النهضة الفكرية ظهرت في صحف يتصدرها البيان الفاشي للحضارة الغربية، والقمع الحداثوي الغربي يستخدم أحدث الوسائل الاستبعادية للثقافة الوطنية .

لهذا كان النص الشعري لسان حال وظهرت النزعة الشخصية متلعثمة ومترددة؛ يثقلها تراث كلاسيكي عربي هو ديوان الهوية الشعري، وثقافة شفهية النزعة يعاضدها عدم القدرة على فك الخط العربي بانتشار الأمية .

فانبرى للنقد في هذه المرحلة الشـاعر نفسـه الذي اتخذ من ذائقتـه منهجا ومن رؤيته مذهبا؛ والذئقه في هذا الحال حكـم قيمـة؛ الـشعـرية عندهـا معقولـة وشخصيـة في نفـس الوقت، مكتوبة وتحفظها الذاكـرة، الشـاعر فيـها خفـي والمتجلي تضاريس الجماعة، والمهمة النقدية تسوغ هذه الشعرية وليس تحللها؛ فالنص ثوب مقاسه عام والنقد على هذا المقـاس يبحث عن المعقول ليصوغه، والشاعر حر بقدر مـا نصـه محمول بحرية الآخرين؛ الحرية القومية ذات المنحى التحرري .

تحرر النص النقدي من تبعية إصلاحيـة لكنـه تـسـربل بـالتحرر ثوبا؛ هو مقالة الذائقة التي يتذوقها الجميع ويحسها الفـرد ويعقلهـا الفكـر النهضوي الثنائي النزعة .

لكن هذا التحرر لم يكن كافيا لهذا بدأت تظهر نظرات نقدية تشكك في وتعارك هذا الطرح ذي النزعة الشخصية التحررية العامـة، التي تـأخذ بيـد مـا تعطيـه بـاليد الأخرى للفرد .

وفـى هـذا نجـد مقولاً نقديًا نظريًا يتلمـس مفـاهيم رومانتيكيـة، يتخذ المنحنـى الانطبـاعي النزعـة للتحرر من ذائقـة يـسوغها الـسائد والمعقول؛ وتستبعد الفرد حين تجعله في كل وفى الأهداف الاجتماعية لهـذا الكل .

إن الطرح النظري للرومانتيكية بدا يظهر مع العقـد الثالـث للقـرن العشرين، وقد سمي الشاعر أحمد رفيق المهدوي مريدي هـذه المدرسـة : " المتجبرنون ".

وتجلت الجماعة في إبداع نقدي تحليلي انطباعي، وفى كتابة الدراسـة النقدية والترجمة وكتابة المقالة القصصية ثم القصة القصيرة وفيما بعد فـي كتابة أولى للرواية. والحداثة هذه فيها الفرد فم الجماعة من حيث هو : شابي

وجبراني لا بالنسج على منوالهما بل بالاختلاف عنهما، أي أن يكتب الشاعر نفسه المطلقة التحرر من الأخر أيا كان هذا الأخر وفى هذا حتما هو فم الجماعة، وبيان الحداثة هذا؛ ثالوثه أفلاطوني النزعة : الخير، الحق، الجمال.

وظهرت أهم دراسة في الشعرية الليبية حول شاعر الوطن قام فيها الناقد ـ خليفة التليسي ـ بتصفية حساب مع المدرسة الكلاسيكية الحديثة ذات النزعة العقلية : " التي تسيطر على نفوسنا، وتقتل في الفنان ما تتميز به نفسه من صبيانية في استقبال مشاهد العالم، وما يحيط بها من مشاعر الدهشة والتعبير الحر الذي لا يلتزم أحكام العقل .

ولهذا فإننا في حاجة إلى أن نتمرد ولو قليلا على هذا القيد .. هذا العقل .. وإن نمنح لذواتنا المزيد من الحرية في التعبير عنا " .

هذا ما جاء في بيان الحداثة الليبية النقدية أو كما قال الناقد خليفة التليسي ،ولم تكن هذه الحداثة تعلن قطيعة بل تؤسس لهوية مشوبة بقلق وتتمظهر في علاقة واهية بقديم التراث وفى حل من حديثه .

لقد كان الناقد العين الثاقبة التي ترسم الطريق؛ فالبلاد لم تكن مركزا يثقلها تاريخا بل هي هوية جديدة تستمد تضاريسها من محتل ومقاومة لهذا المحتل لمدة ثلاثة عقود، ومن بين هذا نشأت ليبيا الحديثة.

كان الجديد فيها أن تكون في العصر، وبالتالي استطاع الناقد أن يكون الحداثة التي هي في شكلها الأعظم طموحا كانت التأكيد أن الإنسان هو ما يصنعه « وأنها لا ترتكز على مبدأ وحيد، وأقل من ذلك على مجرد هدم العوائق أمام سيادة العقل؛ إنها مصنوعة من الحوار بين العقل والذات. الذات دون العقل تغدو حبيسة وسواس هويتها؛ والعقل دون الذات يغدو أداة القوة ». أو كما قال لآن تورين في " نقد الحداثة ـ الحداثة المظفرة ".

إن نقد الشعرية الليبية لم يتبلور ولم يبلور شيئا، وإن رسمت ملامح عامة لوجه إنساني؛ هذا الوجه قد يكون وجه جبرين الذي وجد منحوتا في جبال تاسيلي قبل أي حضارة أو هو الوجه الذي ترسم خطوطه وتمحوها في نفس الوقت رمال الصحارى الكبرى.

* * * *

معـانـــاة

الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش، هذه الحياة التي هي قصة تروى بين موت وميلاد، حدي هذا العناء حيث إن الفعل هو العناء، والعناء هو الفعل. هكذا كما دهمت بالحياة داهمتني دعوة؛ ليلة الثلاثاء قبل ساعات من الآن، بعد الحادية عشرة طرق الباب، الصديق الدكتور محمد المفتي صحبة ابنه الصبي أحمد، جاءني بنبأ يسعى أن ثمة دعوة للمشاركة في ندوتكم هذه الزمن في الرواية الليبية أو شيء من هذا القبيل.

ولا شيء يحيرني أكثر من الزمان والمكان، ومع ذلك لا شيء يحيرني أقل منهما لأني قلما أفكر فيهما. والعناء ليس أن تفكر أو لا تفكر في الموضوع، فبصفتي منشغل في الإنشاء البرهاني والبياني فإن موضوعة الزمكان موضوعة معايشة ومكابدة وليست موضوعة بحث وحسب، وحسب أني أكتب الرواية التي هي مقتطع من عرض الحياة التي شرط سقراط العناء كي تقبل، وأن أول نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الإنساني والعناء.

هكذا كما داهمتني هذه الدعوة داهمني الموضوع وصعقني الزمن: ما الزمن ؟ ما الزمن المقصود ؟ هل الرواية ممكنة دون زمن ؟ ولكن ما الرواية ؟ هل الزمن المقصود في الرواية هي غير الزمن المحسوس ؟ هل الزمن الروائي زمن إيهامي ؟ ولكن هل ثمة زمن إيهامي وزمن آخر محسوس ؟ وهل يحصل لمفهوم الزمن في الرواية متغير عن الزمن في المعيش وما الفروق بين زمن الرواية المدونة والرواية الشفاهية، بل هل للرواية الشعبية زمن خاص كما الأسطورة ؟

عند بول ريكور الحياة سلسة من المتواليات السردية أو كما قال تروى الحياة ويعاش السرد، السرد الذي يحتل عند ريكور منزلة انطولوجيا، ومهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة ينطوي على أفقين: أفق تجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي،

ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها. هكذا نتبين أن السردية تتابع زمني وأن البنية السردية بنية حركية، أي هي النظام الزمني الفعلي الذي يؤلف بين الزمان والسرد، بين النظرية الأدبية والنظرية التاريخية، ولكن قبل هل هذا بحث حتى ينهج نهجا ؟ والنهج في أعم معانيه، وسيلة لتحقيق هدف، وطريقة محددة لتنظيم النشاط، وطريقة للحصول على ترديد ذهني للموضوع قيد الدراسة. وهكذا لا أتصور كتابة دون نهج و لا دون أن تستعين بنهج ما، لكن الكتابة التي تتخذ نهجا معبدا وتتقيده لا تضيف جديدا.

بندول دالي

كان يا ما كان بين ظفري الشمس كائن ما كان، الزمن استعارة للشمس أو الشمس استعارة للزمن، هكذا لكل شيء بداية ونهاية وبالتالي وسط كما نظر أرسطو، لكن هذه الحياة المقاسة بالمنطق الصوري تنقضها شمس جدتي التي عندها الحياة المعيشة هي نفسها الحياة المروية، وأنه بمقدار ما يمكن تتبع الزوال وقياسه فإن للحياة وجهًا آخر أصيل.

إن الزمن يمكن قياسه في حسابات منطق أرسطو، ولكن في منطق جدتي الشيء غير القابل للحساب حقا هو الزمن، وبهذا تحدثنا كل أسطورة وحكاية وخرافة، وتعلة ذلك في منطق جدتي أن ليس للزهرة لماذا فهي زهرة لأنها زهرة. لكن تعلة ذلك عند ريكور " أن الزمن السردي في النص وخارجه أيضا هو زمن الوجود مع الآخرين "؛ في الظلمة تطلع شمس السرد كي نتحقق من الزمن مسرودا أو بما يسميه ريكور الهوية السردية، أي صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلا بالسرد؛ وهكذا فإن القص يتوسط في عمل ريكور بين الوجود والزمان، حيث إن المرويات والسرود هي

رسوم تخطيطية أدبية تخلق الأشكال والصور للزمن الإنساني.

وكما الإنسان كائن التحولات، فالزمن مكمن هـذه التحـولات، لهـذا فالزمن مسرود هذا الكائن المتحول أبدا، وإذا كان الزمن في مسرودات جدتي سائب و لا يمكن الإلمام به فإنه في لوحة سلفادور دالي الشهيرة سائب أيضا؛ هل نتذكر تلك الساعات الذائبة والبندول السائح ؟ الفن الحديث يعكس هوسـا بالزمن حتى يذهب الكثير من العلماء إلى أن الكرة العظيمة نفسها، بكل مـا سترثه، ستذوب، لتتكشف في النهاية لأفهامنـا، فـإذا هـي مجـرد أنمـاط لانطباعات عن الزمن. والرواية على وجه التحديد تركيبة معقدة مـن قـيم الزمن، وكل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم، ولهذا قيل إن عمل كل روائي، سواء أكان يعالج وضعا معاصرا أو يقودنا إلى النأي عنه إلى بـرج عاجي، إنما هو تعليق ضمني أو صريح على الوقـت الـذي كتـب فيـه، فـ " الحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة ".

كون الكوني

لم تتخذ الرواية من المكان حيزا وإن اتخذت من الزمان، كما لم تتخذ من الحساب عددا وإن اتخذت عدة، فقليل هو ما عرف بأنه روايـة ليبيـة؛ مواشير الضوء التي تفتقت " من مكة إلى هنا " في سؤال الصادق النيهـوم عن معنى الزمن الذي يتأول: بأن الحاصل جذوره بعيدة؛ الصحراء الهامـة التي تلتهم البحر، كما أن يد الماضي تشكل الحاضر فيغص مسعود الطبـال في زمانه بزمانه / تراجيديا تحرير الجديد من سطوة القديم، كذا أشغلت هذه الرواية، التي لم تحذ حيزا، بالزمان زمانها في روايات أحمد إبراهيم الفقيـه وخليفة حسين مصطفي وغيرهما.

وفي هذا القليل / الرواية الليبية حاز إبراهيم الكوني على مكانة منشغلة

بالزمان وشاغلته، من المكان – الصحارى الكبرى – اتخذت تراتيل الزمان.

كنت نعتها بمراثي الزوال؛ ومن الزوال المزولة مقياس الزمان، الرواية الكونية أساطير الأولين، حيث في البدء كانت الأسطورة وحيث الأسطورة البدء، التي ترتبط ـ كما يقول ريكور – بالتراث الماضي ارتباطا وثيقا بوصفها استذكارا وتحويلا لأحداثه، وترتبط بالمستقبل، ارتباطا لا يقل عن الأول وثاقة، بوصفها تعبيرا عن طموح لم يتحقق بعد في عالم تتمناه، هكذا يكون للأسطورة نظرتان متزامنتان، نظرة متطلعة إلى الأمام، ونظرة متراجعة إلى الخلف، ومن دون نظرة الأسطورة التراجعية تحرم الثقافة من ذاكرتها، ومن دون نظرتها التطلعية، تحرم من أحلامها. أو كما يقول هيدغر: إن الآنية هي دائما أكثر مما هي عليه فعلا.

سردية إبراهيم الكوني – صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلا بالسرد – مشغولة بالزمنية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حل لغز الموت والأبدية: الحياة ـ علة، الموت ترياقها، والسكون ـ كلام الأبدية، لسان حال الكوني بوق الهيولى والسكون المدوي في رواياته التي فيها لا " يختلسنا الزمان وحده؛ المكان يأخذ منا أيضا نصيبه ".

المكان / الصحارى الكبرى التي تذيب الزمان في بيان الأبدية وفصاحة اللغز، الزمان مكثف وأثير في نفس الوقت، والواقع أو الحقيقة السراب – متسربلا بجسد الشخوص العنيدة والمثابرة؛ كما في قصة يرويها عن مطارد الغزالة الذي يمسك من طريدته بالسراب، بعض من زغب كسوتها الطبيعية. أو ذلكم الذي عطشته سبل الصحارى / المتاهة، حين وجد الماء لم يجد الوسيلة كي يطاله، فحذف بجسده في البئر. الزمن هنا هو المكان متخفيا أو متجليا في اللانهائي.

وفي مكان كهذا لا يتجلى إلا الخفاء؛ هنا يكون الإنسان مرآة نفسه، كما الترفاس الحياة المدسوسة في الموت؛ وكما " يشترك الإنسان مع النبات في

خصائص كثيرة، منها أنه لا يطلق جذورا في تربة غريبة " فإنه يشترك معه في أنه يعتصر الزمن كي يروى الأبدية.

الزمان في روايات إبراهيم الكوني سر يشفه المكان والنزعة الأسطورية منزع لسلب الزمان من سطواته؛ استطاعاته في المحو والزوال والنسيان. ليست الأسطورة مجرد حنين لعالم منسي، بل إنها تشكل على حد تعبير ريكور كشفا لعوالم مسبوقة، وانفتاحا على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر، فالأسطورة شعرية الممكن. والممكن في هذه الروايات مطاردة المستحيل " واو " الفردوس المفقود " أو الأبدية التي تخفي " واو " عن العين المبصرة وتكشفها لعين الحلم، وفي هذه الحالة يكون الزمان هو المكان اللامتناهي والمحدد حتى التناهي، الصحراء التي فيها السراب أكثر الحقائق تجليا، والسراب كما المستقبل في الزمان لا يتجلى إلا كسراب أو كالماء الصحراوي ما يغيب حتى الضماء أو يحضر كسيل يجرف كل شيء، لهذا ليس ثمة علامات غير طلول توشى بالرحيل وكل ما هو محكي يؤمى بالزوال.

وعند إبراهيم الكوني يروق للزمن أن ينفي ما يقره التاريخ، لهذا تبدو روايات الكوني حفريات وشغل أركيولجي في مواجهة الذي يبيد التاريخ، ومحفل يطرز ما تبعثر من تراث الصحراء الكبرى من جهة، لكن من جهة أخرى إنما هو تعليق ضمني أو صريح على الوقت الذي كتبت فيه. وفي " العقل الأصيل، مثلما في الأسطورة الأصيلة، نجد اهتماما بالانعتاق العالمي للإنسان "، وأخيرا نحن " نزول في كل خريف، ولكننا لا نولد في كل ربيع " أو كما قال إبراهيم الكوني.

بنغازي – 2003/11/06

المراجع

1 ـ الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999م.

2 ـ الزمن والرواية، أ. أ. مندولا، ترجمة بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1997م.

3 ـ الزمان والمكان اليوم، مجموعة من المفكرين، ترجمة محمد الأتاسي، دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى 2002م.

4 ـ الكشف عن حافة الزمن، جون جريبن، ترجمة علي يوسف علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2001م، المشروع القومي للترجمة 266.

5 ـ مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الأولى 1988م.

6 ـ الناموس، نصوص، إبراهيم الكوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة العربية الأولى 1989م.

7 ـ الموسوعة الفلسفية، م. روزنتال و ب. يودين، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة 1981م.

* * * *

كـلام فـي الكـلام

بعيدا عن المنبع

اعتـــراف

أعترف أمامك ـ في غير ما خجل ـ بأنني عادة ما أقع فـــي غـــرام اللفظة على حساب وضوح الفكرة؛ وأعترف أمامكم ـ في غير ما أســف ـ بأنني على استعداد تام للتضحية بالفهم إذا كان مطلبه قدرا من الإيضاح يتخذ من الكلمات الشائعة سبيلا للإفصاح. وإذا كان الفنان الحقيقي يضحي بالحقيقة قربانا للجمال، فما لي لا أضحى بالفهم تزلفا إليه ؟

نجيب الحصادي

حكاية الثعلب والغراب

لقد أذعنت لرغبة البعض ممن سألني منذ هنيهة أن أتحدث ارتجـــالا. غير أنني أخشى ـ وحق هرقل ! ـ أن ألقى المصير الذي لقيه الغراب في حكاية " عيسوب ". أعنى أني في محاولتي نوال مرتبة الشرف الجديدة هـــذه قد أضيع القليل الذي نلته من قبل. تسألونني: ما هي هذه الحكاية ؟ ســـأنقلب بسرور إلى قصاص حينا من الزمان.

رأى غراب وثعلب قطعة خبز في آن واحد فأسرع كلاهما للحـــصول عليها. كان طمعهما متساويا لكن سرعتهما كانت مختلفة. جرى أبو الحصين لكن الغراب طار، وكانت النتيجة أن الطائر كان أسرع من ذي الأربـــع، إذ أقلع الغراب مع الريح ومد جناحيه، ففاق الثعلب سرعة وســـبقه. ثـــم حلـــق الغراب، فرحا بفوزه في سباق الغنيمة، إلى شجرة سرو قريبة وحـــط فـــوق أعلى فرع فيها حتى لا يبلغه أحد. لم يكن بوسع الثعلب أن يقذفـــه بحجـــر، فرماه بحيلة مكنته منه.جاء الثعلب إلى ساق الشجرة ووقف هناك يرى اللص سعيدا بغنيمته في الأعالي، فصرع في إطرائه بهذه الكلمات: " ما أعباني أن أسابق عبثا طائر أبوللو ! إن جسمه لمتناسق بشكل رائع، فلا هو بالـــضئيل الصغير و لا بالضخم الكبير، بل في حجم يلائم الاستعمال ويتفق مع أنمـــاط

الجمال. ريشه ناعم ورأسه مدبب دقيق، ومنقاره شديد. كلا ... بل إن لـــه جناحين يطارد بهما صيده، وعينين حادتين يراه بهما، ومخلبين يقبض بهمـا هذا الصيد. أما عن لونه.. فما عساي أقول متساميين:لونين متساميين: سواد القطران وبياض الثلج. اللونان المميزان لليل والنهار. وقد وهب أبوللو هذين اللونين للطيور التي يحب.. الأبيض للبجع والأسود للغراب. فلو إنه وهـب الغراب صوتا، مثل ذلك الصوت الرائع الذي وهبه للبجع، لما عـاش هـذا الطائر البديع، سيد كل طيور الجو، كما هو الآن دون صـوت. حبيـب رب البلاغة.. لكنه هو ذاته أبكم دون لسان ! "

عندما سمع الغراب هذا الكلام، رغم أن له صفات كثيرة و لا ينقـصه إلا هذه الصفة، تملكته الرغبة في أن يصيح بأعلى ما يستطيع حتى لا يفوقه البجع في هذا المجال على كل حال. ناسيا القطعة التي كان يحملها بمنقـاره، فتح فمه إلى أوسع مدى. فأضاع بغنائه ما أكسبه جناحاه، واسترجع الثعلـب بذكائه ما أضاعته منه قدماه. فلنلخص هذه الحكاية بأقل قـدر ممكـن مـن الكلمات: لكي يثبت الغراب قدرته على الغناء، إذ هيأ له الثعلـب أن فقـدان الصوت هو العيب الوحيد في هذا الطائر الرائع، شرع في النعيـب. فـسلم الغنيمة التي حملها في فمه لعدوه الذي أوقعه في الشرك ! .

أبوليوس

قبل الدخول إلى القاعة :

إن الأرض تتغضن وتضاريس تتشكل [1]، أفـواه فـاغره ووجـوه مدهوشة، وعيون حائرة وعقول عقلت، هكذا بدأ القرن الجديد فـي الألفيـة الجديدة، حربا عالمية ثالثة تقوم عن شق سكين الزبدة لبطن الفيـل، وقـوى تتخبط ليخرج من قبعة الساحر / الفيل الهائج ما لا يعرف و ما لا نعـرف. هكذا هي صورة العالم في عيونه المرئية والمسموعة وفي النفوس.

هكذا نلتقي والعالم عالمنا في محك وعلى مفترق طرق؛ هـذا العـالم الذي ضاق حد غرفة النوم واتسع حد أن عيونه وأفعاله تسكن الفضاء البعيد، قرب النفس وضاق وبدا وكأنه ليلة سكاكين الزبدة الطويلة، والحـدث فـيلم رعب هوليودي من نوع " الأكشن "، فكيف يتمكن المرء من التفكيـر علـى الروية والرئة تلاحق النفس ونقص الأكسجين، كيف يمكن التأمل والرؤيـة مشوشة وقصر النظر و " رؤيا القيامة الآن " (2) فـيلم أمريكـا الطويـل والأشهر الحائز على اوسكار يعاد عرضه في جسم الواقع.

أين الآن وهنا، وأين العقل من المعقول، أين الفكر من التفكر، أين النقد من المنقود، أين السؤال؛ سؤال الأين هذا، سؤال النقد، كيف هو فـي متـى مدلهمة تغمض الدماغ والعين مفتوحة على السؤال؛ سؤال الوجود والماهية ـ في حالي هذا يموج عقلي باضطراب نفسي، حيث ما يجب يبـدو وكأنـه لا يجب؛ بمعنى أن البحث في موضوعة لقائنا هذا من لزوم ما لا يلزم: أن نقعد قعدتنا هذه في قاعة يقعقها عالم صاخب وأبواق الحـرب صـادحة. كيـف للمحاضر في جامعته أن يسد السمع عما يسمع، للناقد أن يتفحص بنية النص الجوانية والبنية الظاهرة للعيان مبقورة؛ هل يعد ما يعـد لـيس هـو، وأن الدارس الباحث أن أغلق أبوابًا تفتح أبواب، وأن ما يلزم لزوم البحث أن يسد أذن الجواني فالبراني غدا جوانيا حتى النخاع، أن يعتبر أن النصوص بقرت وأن الرفت عطر الآن هنا. أو كما يقول بحاث الإيديولوجية (3): الـنص تـابع وبالتبعية أن يصدع بما يؤمر، وأن النص ليس لعبة اللاعـب، وأن قـانون اللعبة افتراض موضوع وأن ما يقال إلا ما يجب أن يقال.

السلب كما هو إرادة السالب إرادة المسلوب. فأن نغلق القاعة ونتمترس بمتراس الحداثة ومفاهيمها، ونغط بسبات قصيدة النثر عما يـسألون، عمـا حادث فبئس المعقول اللامعقول، أن نعطى ظهرنا للظاهر، أن نستبعد مـا لا نستطيع، أن نكون من النعام، أن نعتقد أن دفن السؤال بريش الأسئلة التي لا

حد لها يكفينا البحث في السؤال، وأن يكون الخرس مفتاحا يقفل كل الأبواب المفغورة الأفواه، أن نظن ذلك وبعض الظن آثم لن يزيد الإلحاح إلا إلحاحا والمشكل إشكالا.

كل ما هو خارج هذه القاعة لا وجود له :

إذا لنخرج قليلا، لنخرج من هذا الاسترسال ومط الكلام لننقب عن: ما جدوى أن تكتب، ما جدوى الكتابة ؟ أن نستعين بالبحث في تراثنا الحديث عن هذا المشكل الذي نتغي البحث فيه؛ أي أن نبحث عن الغائب في الحاضر وعن الخفي في المتجلي: يقول القائل (4) ـ وانتبه هو أنه لا يكتب ذلك ـ أن ليس ثمة نقد وأن ليس ثمة نقاد بالتبعية، والقصد في حالتنا الوبائية المستشرية غياب النقد الأدبي، ويسكت المتكلم عن الكلام؛ فهذا حد الكلام المباح عنده، غياب العقل الناقد ليس من مبحثه، وتجلى هذا في غياب نقد سياسي واجتماعي وفكري ليس من مبحثه، بحثه منصب على نبت شيطاني كما يبحث بحاثنا في مشرق البلاد عن السلفيوم النبتة السحرية، وفي ذلك يقيمون الندوات والحلقات الدراسية ويؤلفون الكتب (5)، هذا القائل الكاتب الشفوي الليبي الطالع والسمة يقول قوله هذا ويستغفره؛ معتقدا أنه بذلك يكفي الله المؤمنين شر القتال.

أقول قولي هذا وأتساءل مع الناقد يوسف القويرى (6): كيف يصل المنهج العلمي إلى تحديد فكرة قلقة مضطربة غير محددة جيدا كمعنى وكفكرة في رأس الكاتب أو المتحدث ـ وإلى جعلها أمرا واضحا، عميقا يفيد من يسمعه أو يقرأه. ويجيب الناقد يوسف القويرى عن السؤال (7): " هذا يرجع إلى المجهر الذي يحمله المنهج العلمي. أي إلى طريقته الخاصة الدقيقة في الرؤية وفي تحليل ما يتناوله. فالمنهج العلمي يرى الأمور ـ أولا ـ كما هي، في حجمها الواقعي، وفي حركتها، وفي ارتباطاتها ".

دعونا بهذا المجهر نستعين للكشف عن جوانية ما نعانى، إذا ما بحثنا فيما ظهر من نقد وتجلى في كتابات بدأت [8] - كما بلادنا التي خرطت عقب الحرب الأولى وحملنا هويتها عقب الحرب الثانية، فإن هذا يعنى أولا أن اليقين حفيد الشك وثانيا وبناء على الأولي أننا نشك في حكم القيمة هذا الذي يقدم استخلاصاته بقطعية غير علمية حيثيته أن لا وجود للنقد. على ذلك لنعده احتمالا قابلا للنقاش؛ حيث " لا يحد الاحتمال سوى قصور الخيال، وعلى المستوى المنطقي، لا حد يحد الاحتمال سوى قيود المحال، أو كما قال نجيب الحصادى [9].

مطلع القرن الماضي بدا أن ثمة حالة إبداعية كسرت مألوفا وشائعا، وأن الوطن على محك حراك دولي. في هذه الفترة برزت [10] نقود في هوية الكائن والمكان من عصمالية إسلامية وعروبية غير واضحة ووطنية مشوشة، وكنا آخر ما عند الرجل المريض من ممتلكات خارج الأناضول، كذا كتب الشعر على غير ما هو عليه من شعر المناسبات أو اللا شعر، فكان معطف بن زكرى التوشيح، وفي الصحف صحف بن موسى وغيره؛ كان للنقد الاجتماعي باع، حيث الصحفي مصلح اجتماعي ورث فقيه الجامع وما أنتجته الزوايا السنوسية من مفاهيم إصلاحية سلفية، لم تنجز المهمة النقدية، فالساحة ساحة وغى فيها الكلام للسلاح لكن ناقدا ظهر للعيان؛ الصحفي الذي نقوده تشمل الاجتماع والسياسة وتتعرض للإبداع.

لهذا فإن شاعر الوطن [11] كان كليم الوطن، مبدعا للشعر باحثا في الشعرية طال نقده بن زكرى كما طال موسوليني، طال المشكل الشعري كما طال المشكل السياسي، وبالتوازي مع أو في المهمة الشعرية كانت المهمة النقدية بحثا في معنى الكيان. وكان [12] عصمالى الجنسية إيطالي الوظيفة والهوية الدولية، عروبي الأرومة، محلى اللسان وطني الوجدان، معارضا للسلطة بسلطة النص.

عقب الحرب الثانية تجلى الناقد الانطباعي حاملا هويته دون مشكل وفي التباس الرومانتيكي، الذي عنده أن معنى الكيان [13] معطى مطلق ميتافيزيقي الطابع، وكان ملحا على التيقن مستريبا في كل يقين، لكن هذا الناقد الذي شكل إلهه من عجين وطني هو الذي أسكت جوعه من عجين ما صنعت يداه.

لنرى المشهد النقدي في خطاطة كهذه: إن النقاد الليبيين كان لسان حالهم بيان خليفة التليسي الرومانتيكي بعد الاستقلال؛ هل لدينا شعراء ؟ [14] هذا السؤال الذي هو تصفية حساب مع شعر الوطن / شاعر الوطن؛ المدرسة الكلاسيكية الحديثة.

هذا الناقد يسوغ مفاهيمه النقدية كما يسوغ مفاهيمه السياسية والفكرية، بين قوسين الإيديولوجية، لذا تباينت المفاهيم والأطروحات النقدية رغم جنينيتها، وغطائها الانطباعي [15] الذي سوغته المهمة التعليمية الأيديولوجية والمهنية الصحفية وعدم وجود المؤسسات الأكاديمية المختصة.

لكن هذا جعل من الناقد يكتب مقالة أدبية، مبدعا في كتابته النقدية حتى تحولت نصوص يوسف القويرى إلى كتابة إبداعية مبحثها النقدي يتجلى في مقالة نقدية كنص إبداعي مستقل، أو كما تجلى ذلك في المقالة النقدية الاجتماعية للصادق النيهوم [16]، وفي ذلك كمنت الخصوصية الوهم الذي لا بد منه، حيث المهمة النقدية مهمة إبداعية كما أن من النقد ما كان مبحثا فكريا في مفهوم الهوية الوطنية في مواجهة نقود فكرية ماركسوية وإسلاموية وعروبية، ومن النقد هذا انبثقت نقودا سياسية تجلت في صحف متعددة متباينة الأطروحات والغايات.

لكن هذا الناقد الهاجس بالمعنى " الكاتب في حاجة إلى أن يرتبط بمعنى. ودون ذلك لا يمكن لهذا الكاتب أن يحرك قدميه لمسافة طويلة. سيجد أن من المتعذر عليه أن يستمر بنفس الحماس والعاطفة، وسيجد ـ أيضا ـ

أن برنامج تكونه الدائم كمثقف يتعثر، ثم يتوقف تماما في النهاية. " أو كما يقول يوسف القويرى [17]. والموسوس الذات؛ الذات التي تتوسط بأفعالها بين ماض غير موجود ومستقبل غير موجود، وهي نفسها لا تصبح حاضرة، بل إنها تقطن بغموض في الماضي على أنها كائن من الظل يتطلع إلى الإمام لما قد يكون في المستقبل. وعندما تجعلنا وطأة الماضي هذه نضطرب في علاقتنا بالحاضر، فإن ذلك يؤدى إلى الخطأ والإحباط، وننظر بقلق إلى الإمام لنحل هذا الاضطراب و لا يفض بنا ذلك إلا إلى أن نثقل أنفسنا بمزيد من الأثقال.

وكانت الأثقال: المعنى يكمن في النظرة، والكيان فكرة كما عند عبدا لله القويرى، ولعل هذا من أن منتوجه النقدي الفكري ينهج نهج المثالية الألمانية [18]، وفي نقده التطبيقي ينشغل بالكتابات غير الليبية وعلى الخصوص المغاربة [19]؛ لأن ليبيا ليست مغاربية كما أنها ليست من مشرق؛ فهي عنده معبر أو منزلة بين منزلتين. وكذا فإن خليفة التليسي سيقلب ورقة شاعر الوطن هذا الوطن الذي على المستوى النقدي التطبيقي سوف يعطيه الظهر [20]، أما الصادق النيهوم فلم يهتم بمسألة الإبداعية الليبية من حيث الأساس، إذا ما استثنينا مقالته اليتيمة عن الشاعر محمد الشلطامي [21] الذي أنوه إليه لأنه يؤشر لمسألة معنى الكيان دون أن يعنيها أو يعتني بها أصلا، وهذا أيضا ما تكشف عنه كتب [22] الناقد أمين مازن وغيره.

" كان البعض من الصحفيين آنذاك قد اعتبر أن في المسألة الليبية وخاصة في الشأن الثقافي ثمة أزمة فإن الناقد يوسف القويرى الخارج عن السرب سوف يعتبر أن [23] " ثقافتنا الوطنية لا تزال قريبة من النبع، لا زالت تشق مجراها الطويل، وهي لم تصل بعد إلى المصب، لم تصبح تيارا واضح الاتجاه، و لا زالت أيضا ضعيفة الارتباط بالمجتمع إلى حد مؤلم ". وهو يقر بذلك ساعة أن كان يعير المنتوج الثقافي الوطني جهده باحثا ودارسا

وساعة كان يكتب مقالته؛ النص الإبداعي المسكون بحس تعليمي و المهجوس بالإنتاج الإبداعي الليبي، يكتب مفكرة رجل لم يولد بعد (24)، وهو القريب من النبع كما الثقافة الوطنية التي " لم تتأزم، لأن (التأزم) يعني أنها قد قطعت مراحل طويلة، وأنها بحكم غناها وتنوعها وتعـدد تياراتهـا واصـطدماتها الناجحة والفاشلة بصخرة الواقع الاجتماعي، وتكـدس مـشاكلها النظريـة والتطبيقية قد بلغت مستوى الأزمة، وأصبحت تجابه متناقضات عميقة داخلية وخارجية تتطلب الحل " (25)، هذا ما كتب منذ قرابة النـصف قـرن مـن الزمان، لقد اعتبر الناقد أن مسألة النقد بحاجة إلى تكـدس مـشاكل نظريـة وتطبيقية، وأن القرب من النبع يفك المجتمع من المشكل وبالتالي لا يقع فـي أزمة. لكن الصادق النيهوم – في نفس الفترة تقريبا – في التقدمة الوحيـدة التي كتبها لكتاب ليبي حد علمي (26)، يقول: ".. وميزة التجربة أنها تـأتي هذه المرة من مدينة صغيرة اسمها (بنغازي)، وإذا كان الألمـان يقولـون (إنه ليس من حسن الطالع أن يظل المرء شاعر القرية) فأنا أعتقد أنه ليس من حسن الطالع أن تظل القرية دائما مجرد قرية " ". ورغم وضوح الفكـرة عندهما إلا أن وضوح الفكرة لا يضمن بذاته تطابق ما تقرره مع مـا يقـره الواقع. إذ أن ضعف البنية الاجتماعية والثقافية في حد ذاته كان الأزمة مـن ناحية، بحيث أن النتاج الثقافي الذي يتلمس طريقه تعددت عقباته مما يجعـل ذلك يوسف القويرى ذاته يقول " ان المجتمع المتخلف المغلق يقذف طلائعـه نحو المنفى النفسي. " (27)، ومن ناحية أخرى فإن هذه البنية الضعيفة تجعل من شاعر القرية شاعرا، رغم أن ذلك ليس من حسن الطالع كمـا يتـصور النيهوم الذي يردف تصوره هذا باعتقاد أن ليس من حسن الطالع أن تظـل القرية قرية. فهل أنها لم تعد قرية، وأننا لم نعد قريبين من النبع، بسؤال كهذا نبدو وكأننا مغتبطون؛ البعد عن النبع يعنى أننا دخلنا في أزمة، هكذا يـؤدى المنطق الارسطي الصوري بالمسألة، إنما وقبـل أن نختـتم هـذا الطـرح الإشكالي أريد أن نقرأ معا كيف دس يوسف القويرى تصوره لهذا الإشكال؛

لقد استعان في مقالته " ساعات مع الكبار " الذي قدمه بقول لحكيم مصري مفاده " ليتني أجعلك تحب الكتب مثلما تحب أمك "، القويرى قدم في ساعاته مع الكبار أمثولة أفلاطون الشهير أو كهف أفلاطون (28)، ويقدم هذه الأمثولة هكذا: " إليك لحظة قصيرة مع أحد هؤلاء الأفذاذ، وهي شريحة أدبية وفكرية شهيرة من جمهورية أفلاطون الخيالية حيث يجري الحوار سلسا متدفقا، غنيا بالروح الشعرية والمعاني بين سقراط (29) وغلوكون "..

لا خروج عن النص؛ كهف أفلاطون :

سقراط: تصور طائفة من الناس تعيش في كهف سفلي مستطيل، يدخله النور من باب في طوله، وقد سجن فيه أولئك الأقوام منذ نعومة أظافرهم، والسلاسل في أعناقهم وأرجلهم، فاضطرتهم إلى الجمود والنظر إلى الأمام فقط لحيلولة الأغلال دون التفاتهم. ثم تصور أن وراءهم نارا ملتهبة في موضع أعلى من موقفهم، وأن بينهم وبينها دكة عليها جدار منخفض، كسياج المشعوذين الذي ينصبونه تجاه مشاهديهم، وعليه يجرون ألعابهم المدهشة.

غلوكون: إني أتصور ذلك.

سقراط: وتصور أناسا يمشون وراء ذلك الجدار حاملين تماثيل بشرية وحيوانية مصنوعة من حجارة وأخشاب ضخمة، مع كل أنواع الأواني، مرفوعة فوق الجدار، وأفرض أن بعض أولئك المارة يتكلم كما هو المنتظر، وبعضهم صامت.

سقراط: أنك تصور مشهدا غريبا، وسجناء مستغربين.

سقراط : ولكنهم يمثلوننا. وأولا أسألك: هل تظن أن أولئك السجناء يقدرون أن يروا بعضهم بعضا، أو يروا شيئا سوى الظلال التي أحدثها اللهب وراءهم ؟

غلوكون: مؤكد أنهم لا يرون سواها لأنهم أرغموا ألا يلتفتوا مدى الحياة.

سقراط : أو ليست معرفتهم بما يمر أمامهم من الأشياء محدودة على القياس نفسه ؟

غلوكون: من كل بد.

سقراط: ولو أنهم تمكنوا من المحادثة، أفلا تظن أنهم كانوا يسمون الأشياء التي يرونه أمامهم ؟

غلوكون: يسمونها بلا شك.

سقراط: ولو رد الجدار اتجاههم الصدى كلما فتح أحد المارة فاه أفتظن أن السجناء يحسبون المتكلم إلا تلك الظلال التي يرونها على الجدار ؟

غلوكون: من كل بد إنهم يعزون الكلام إليها.

سقراط: فاليقينيات الوحيدة عندهم هي ظلال الأدوات المصنوعة.

غلوكون: لا شك في أن أشخاصا كهؤلاء يحسونها كذلك.

سقراط: فتأمل فيما يحدث لهم إذا أفضى مجرى الأمور الطبيعي إلى تحريرهم من القيود وشفائهم من جنونهم على ما يأتي: لنفرض أن أحدهم حلت أغلاله ونهض واقفا على قدميه فتمكن من الالتفات إلى الوراء والسير بعينين مفتوحتين في جهة النور، ولنفترض أن عينيه تتأملان لأن النور بهرهما فعجزتا عن رؤية الأشياء التي كان يرى ظلالها فيما سلف. فما ظنك فيما لو أخبره أحد أن ما كان يراه سابقا ليس إلا أشباحا، وأنه الآن يرى حقائقها وأصولها، فهو الآن أدنى إلى الحقيقة منه قبلا، لأنه اتجه نحو ما هو أكثر يقينية ووضوحا، وعلاوة على ذلك أنه يرى ما يمر أمامه من الأمور المنوعة فيسأله عنها ويحمله على الإجابة عما رآه ؟ أفلا تظن أنه يتحير في

أمره ويحسب الأشباح ـ التي كان يراها فيما مضى ـ حقائق أكثـــر مـــن الحقائق التي يراها الآن ؟

ويعلق يوسف القويرى: " هذا مشهد الكهف الشهير كمـــا يـــصوره أو يفترضه أفلاطون على لسان سقراط في الجمهورية، وهو ممتلئ بالـــدلالات التي ينبغي أن نتأملها، فوراء هذه الصورة الذهنية الافتراضية رأي ما، وجهة نظر، أو رؤية فكرية مقربة جدا ومجسدة ".

ولنتأمل أسلوب يوسف القويرى كقارئ ناقد، يطرح تصورا للمـــشكل في مقالته دون أن يفصح، فالفصاحة شغل الكتابة النقدية التي مسكوتها لغـــة فصيحة وغامضها وضوح وتجلٍّ. إن المهمة النقدية كانـــت فعـــلا وســـؤالاً مشروعًا لكتابة مشروعة ضمن مشروع ثقافي؛ وأن هذا جعل من النقد مهمة المشروع الثقافي برمته وتداخلت المهام والاختصاصات؛ لأن التكوين الأولى جعل من الناقد باحثا في الهوية (30) مكونا لها، ولأن هذا التكوين الأولى وفر من الحريات حدا جعل النقد منهج العقل في الكشف عن نفسه، وفي أن يكون المعقول حدا لمعرفة اللامعقول، وأن يكون الكاتب هو ذاتـــه تعبيـــرا عـــن اللامعقول في الواقع، كما هو العقل (31) الذي يحد من اللامعقول الواقع.

وبهذا فإن تأزم الواقع كان حقيقة موضوعية تبينها الحالة النقدية فـــي الثقافة الليبية، برغم القلق الذي أحدثه هذا الاصطلاح عند يوسف القـــويرى، بل القلق نتيجة، هذا القلق الذي جعل من الصادق النيهوم الناقد نجمـــا (32)، ومن يوسف القويرى الكاتب الناقد بألق متميز في الثقافة العربية يكتب فـــي المستقبليات: " مفكرة رجل لم يولد "، قبـــل أن تتكـــشف الأوهـــام الكبـــرى للحاضر الذي كتب فيه ما كتب.

وإذا كان تأزم الواقع عندما كنا (قريبا من المنبع) لم يتضح ويتجلى؛ فـــإن البعد عن المنبع قد أوضح الصورة، فعند الأزمة يتهيأ المسرح ـ مسرح اللامعقول ـ للعقل النقدي الذي يقول : " كي تكون واقعيا عليك أن تطلب المستحيل " (33).

هــوامــش ومــراجــع

أولا المراجع :

1- الكلمات التي تقاتل، يوسف القويرى، الناشر دار المصراتي للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، الطبعة الأولى أبريل 1969م، انظر مقالة " قريبا من المنبع ص 131، " ساعات مع الكبار " ص 109 و" الحافز " ص 201 و " البيئة الاجتماعية " ص 191.

2- آفاق المحتمل، د نجيب الحصادي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، الطبعة الأولى 1994 م، انظر الاستهلال واعتراف والفصل الثامن: هاجس الوضوح ص 103.

3- الأعمال الشعرية الكاملة، المجموعة الأولى، على عبدالسلام الفزاني، المنشأة العامة للنشر، الطبعة الرابعة 1983 م، كلمة : الصادق النيهوم، ص 11.

4- الأزاهير، أبوليوس، ترجمة على فهمي خشيم، كتاب الشعب 4، منشورات الشركة العامة للنشر، الطبعة الأولى ابريل 1979 م، ص 114.

5- تاريخ الفلسفة في ليبيا، الجزء الثاني، سونسيوس القوريناثي، الدكتور عبدالرحمن بدوي، منشورات الجامعة الليبية، الطبعة الأولى مارس 1971 م، الأناشيد ص 250.

6- رفيق شاعر الوطن، خليفة محمد التليسي، الطبعة الأولى ؟، الناشر ؟

7- الموت والوجود، جيمس ب كارس، ترجمة بدر الديب، الناشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 1998 م، المشروع القومي للترجمة 29.

8- قصيدة الجنود، في المسألة الشعرية الليبية، أحمد الفيتوري، الناشر الدار الجماهيرية، مصراته، الطبعة الأولى ديسمبر 2000م.

9- جدل القيد والورد أو ستون يوسف الشريف، أحمد الفيتوري، الناشر شخصي، الطبعة الأولى ؟

10- الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، الناشر دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة 1981

ثانيا الهوامش:

1- إشارة إلى أحداث 11 سبتمبر التي استهدفت الولايات المتحدة الأمريكية؛ مركز التجارة العالمي والبنتاغون، وما أعقبها من أحداث..

2- رؤيا القيامة الآن فيلم أمريكي شهير يتناول الحرب الأمريكية على فيتنام، وقد حصل على الاوسكار، إخراج المخرج المعروف فرنسيس كابولا.

3- الأيدولوجيا نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية نن الخ، لكن الإشارة هنا إلى ما شاع من فهم ستاليني لنظرية الانعاكس الميكانيكية وخاصة في نظرية الأدب؛ حيث اعتبر في إطار الواقعية الاشتراكية انعكاسًا للصراع الطبقي وتبشيرًا بانتصار البروليتارية.

4- إشارة إلى الحوارات الشفهية التي تصبغ العمل الثقافي الليبي، مما جعلني أطلق اصطلاح الكاتب الشفهي حيث يضم اتحاد الكتاب الليبيين بعض مما يمارسون الكتابة شفاهة. لكن مشكل تبرم الكثير من الكتاب وخاصة كتاب الشعر والسردية من غياب النقد يوصم الثقافة العربية عموما؛ فالناقد مطلوب للخدمة الوطنية عند هؤلاء..

5- الملفت للانتباه أن دراسة نبات السلفيوم يتم في مشرق البلاد، كما يتم مع بعض مثل هذه الظواهر وحتى الكثير من مثقفي البلاد غير

المشرقين لا يعرفون ما السلفيوم الذي أقيمت حوله النـدوة وألـف الكتاب، وهو نبات وجد في الدولة الليبية الإغريقية (قورينا) واندثر مع اندثارها، وقيل إنه دواء كل داء .

6- يوسف القويرى، الكلمات التي تقاتل، مقالـة: شـمالا وجنوبـا، ص 302، 303.

7- نفس المرجع أعلاه.

8- ليبيا الحديثة ظهرت على الخارطة إثر مرسوم ملكي إيطالي قبيل بدء الغزو والاحتلال، لهذا فإن هذا الظهور المفاجئ يحمل فـي طياتـه مفارقة، فالوجود تعين لحظة الدمج والإلغاء.؛ وقد اعتبـر المرسـوم البلاد الشاطئ الرابع للإمبراطورية الرومانية الحديثة. انظر قـصيدة الجنود ص 18 وما بعدها.

9- أفاق المحتمل، انظر ص 5 وفصل مفهوم الاحتمال ص 13 وما بعدها.

10- " معنى الكيان " كتاب للكاتب والمفكـر الليبـي عبـد الله القـويرى (1930، 1992)، وقد صدر هذا الكتيب ضمن سلسلة كراسـات ليبية التي أصدرها الكاتب عن دار الوطن التي إنشائها، وصدرت من هذه الكراسات رسائل إلى وطني والشخصية الليبية، ومعنى الكيـان أول كتاب فكري يبحث في مسألة الوطن الليبي ويقدم مفاهيما محددة للخصوصية الوطنية، وهذا سوف يكون موضوعة عبد الله القـويرى وتيمته في الكثير من أعماله الإبداعية من مسرح وقـصة وخـاطرة وكتابة فكرية تحليلية.

11- شاعر الوطن هو الكتاب النقدي الوحيد للكاتب خليفة التليسي الـذي يدرس فيه نتاجا ثقافيا ليبيا وقد كتب في مطلع الستينات، ويعد أهم ما كتب عن الشعرية الليبية من خلال دراسة شعر أحمد رفيق المهدوي.

12- أحمد رفيق المهدوي (شاعر الـوطن)، (1898، 1961)، وقـد

صدر شعره في أجزاء ثلاث في مطلع الستينات، عقب وفاته عن لجنة الرفقيات التي شكلتها لهذا الغرض وزارة العمل وحينها كان الوزير هو الأستاذ عبد المولى لنقي الناشر والشخصية الوطنية المعروفة.

13- تجلى معنى الكيان في كتابات عبد الله القويرى، مفكر الكيانية مرادف الخصوصية عنده، في إطار الفلسفة المثالية الألمانية؛ فمفهوم الهوية عنده ديالتيكي ثالوثه: الذات المركز التي هي الجوهر، جوهر الوطن، الخلاق والمبدع والمفارق فهي نتاج الوطن خالقها، والذات في هذه الحالة هي الصيرورة فيما الوطن الكينونة؛ الوطن الأزلي الذي توطنت عليه النفس لا بالميلاد أو اللغة ولكن بالتوارث، بالطبيعة؛ فالمرء يرث وطنه أينما كان وكيفما كان حتى أن القويرى يحلل لعنة " أوديب " بأنها لعنة الوطن التي تطارد كل من يعبث بقدره (وطنه)، ويحاول الفرار من ظله أو يظلل عن هذا الظل، وكذا " عطيل " المجرم الذي بدأت جريمته الحقيقية ساعة ناء عن " مغربيته " وطنه؛ والكلمة التي هي الوجود الإنساني؛ الإنسان صاحب كلمة التي ليست هي لغة الأم وحسب، بل الكلمة الكينونة ووجدان الوجود الحي والفاعل؛ دم العرق، وان الكلمة خيمة الكيان التي تقيه رياح الآخر، وسلاحه لمحاربة رياح القبلي، فالكلمة قطر الدائرة / الهوية التي مركزها الذات ومحيطها الوطن. انظر قصيدة الجنود ص 32 وما بعدها.

14- هل لدينا شعراء ؟ مقالة خليفة التليسي التي نشرت بجريدة الليبي في أكتوبر 1952، وقد أثارت فور صدورها معركة أدبية. وهي فيما أعلم أول مواجهة نقدية للاتجاهات الشعرية التي كانت سائدة قبل هذا التاريخ. كما جاء في ص 37 من كتاب رحلة عبر الكلمات لخليفة التليسي، الناشر وزارة الأعلام والثقافة، طرابلس، الطبعة الأولى 1974، كتاب الشهر العدد 13.

15- الانطباعية منهجا كان يطبق في الفن في نهاية القرن التاسع عشر

وأوائل القرن العشرين. اشتق اسمه من لوحة " مونيه ": انطباع عام 1872. وقد امتدت الانطباعية فيما بعد من الرسم إلى الآداب والموسيقي والمسرح. وكان الانطباعيون الفرنسيون، في نضالهم ضد المقاييس المفروضة رسميا – يطالبون بتصوير صادق لرؤية الفنان للعالم وبالاتصال المباشر بالطبيعة. وقد وضعت مفاهيم نقدية في هذا وكانت الانطباعية المدرسة النقدية العربية التي عرفت بمدرسة " الديوان " ومثلها العقاد وغيره، وفي ليبيا خليفة التليسي. وغير هذه المدرسة فإن الانطباع بقي دائما محلا لدراسة الإبداع عند كل مناهج النقد غير الأكاديمية.

16- للصادق النيهوم (1937، 1994)، العديد من الكتب التي تضم كتاباته النقدية الاجتماعية مثل " فرسان بلا معركة " و" تحية طيبة وبعد "، الصادرين عن دار الحقيقية في منتصف سبعينية القرن الماضي.

17- الكلمات التي تقاتل؛ المرجع السابق، مقالة الحافز، ص 203.

18- المثالية الألمانية فلسفة القرن التاسع عشر ومن أهم ممثليها فيخته، شيلينغ، هيجل وهي تحاول البرهنة على أن الإشكال القبلية للوعي، هي شرط الحقائق، وتدرس إمكانية تطبيق هذه الإشكال في كل إطار من التجربة وتتعدد نظرتها في هذا الخصوص، لكن المنحى الذي غلب على اهتمام القويرى بها كان عند حد اللغة عند فيختة على الخصوص وديالكتيك هيجل.

19- كتب عبد الله القويرى عن الكثير من الكتابات الإبداعية المغربية والجزائرية والتونسية فيما كان اهتمامه بالكتابات الإبداعية الليبية الصادرة في تلك المرحلة نادرا. كما أصدر أمين مازن كتابا عن الشعر في تونس وكتب العديد من المقالات عن المغرب، أما الصادق النيهوم فقد كتب عن البياتي الفيتوري الشاعر السوداني وغيرها، ولم يكتب غير مقاله عن محمد الشلطامي، ومقدمة ديوان على الفزاني.

20- خلفية التليسي لم يكتب عن الإبداع الليبي غير كتابه " شاعر الوطن " وافتتاحيات مجاملة، وقد ركز اهتمامه على الشعرية العربية، مؤكدا من خلال الممارسة أن إجابته على سؤاله: هل لدينا شعراء ؟ بأن ليس ثمة كتاب ولا مبدعين ليبيين!.

21- طرق مغطاة بالثلج، جمع وإعداد وتقديم سالم الكبتي، الناشر دار تالة، طرابلس، الطبعة الأولى 2001، مقالة صعود ص 281.

22- كتب الأستاذ أمين مثل: دفء الكلمات، دراسة حول القصة بالمغرب، الطبعة الأولي 1985، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، وغيره

23- كتاب الكلمات التي تقاتل، مقالة " قريبا من النبع " ص 133.

24- انظر رحلة الضياع، ديوان على الفزاني الأول: مقدمة الصادق النيهوم.

25- انظر الكلمات التي تقاتل مقالة " الكاتب والبيئة " ص 167.

26- أفلاطون (428 / 347 - 347 ق م) فيلسوف مثالي يوناني وتلميذ سقراط ومؤسس المثالية الموضوعية ومؤلف أكثر من ثلاثين محاورة فلسفية (السفسطائي، وتيتيانوس، وأشهرها الجمهورية أو المدينة الفاضلة)، وقد استخدم على نطاق واسع تعاليم سقراط والفيثاغوريين، ولكي يتمكن من تفسير الوجود أنشأ نظرية عن وجود الصور الخالدة للأشياء التي سماها " المثل " أو الأفكار.

27- سقراط بدأ بمذهبه التحول من النزعة الطبيعية المادية إلى المثالية. ولم يكتب سقراط شيئا غير أن عقيدته عرفت عن طريق كتابات أفلاطون وأرسطو. وعنده ان نسيج العالم والطبيعة الفيزيائية للأشياء لا يمكن معرفتهما، ونحن لا نستطيع ان نعرف سوى أنفسنا، وقد عبر عن هذا الفهم لموضوع المعرفة في الصيغة الشهيرة: اعرف نفسك.

28- البحث عن هوية ثقافية ليس كلاما يمليه احتلالا مباشرا، أو تضاد اثني في مكان واحد، بل يخص بناء الفرد لروحه ولذاته معا في أي

ظرف وفي أي مكان. انظر قصيدة الجنود ص 14.

29- العقل عادة ملكة الاستدلال الصحيح والاستنتاج، وعرض المرء أفكاره بطريقة منطقية. والمذهب العقلاني تعاليم في نظرية المعرفة، تذهب إلى انه لا يمكن استنباط الكلية والضرورة، وهما الصفتان الملازمتان للمعرفة الحقة، من التجربة وتعميمها، إنما يمكن استنباطهما فقط من العقل نفسه. والمعقول الاصطلاح الفلسفي الذي يشير إلى موضوع أو ظاهرة لا يمكن تصورها إلا بالعقل أو الحدس العقلي، والنقدية فلسفة كانط التي كان الغرض الرئيسي منها نقد قدرات الإنسان المعرفية.

30- " النيهوم نجما " قصد بهذا الإشارة إلى الحالة التي حولت فيها الكتابات التي نشرت في نهاية العقد السادس ومطلع السابع من القرن الماضي، حولت النيهوم إلى ظاهرة، وجعلت من الجمهور يتابع كتاباته النقدية الاجتماعية أكثر مما يتابع نجوم الكرة والغناء.

31- انظر نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، راسل جاكوبي، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 269، مايو 2001.

32- بنغازي، السبت 1، 12، 2001 م (*).

* * * *

(*) ألقيت هذه الورقة وتمت مناقشتها؛ في محاضرة بقاعة رابطة الأدباء والكتاب الليبيين بطرابلس، ضمن النشاط الثقافي للرابطة، وقام المحاضر بتوزيعها مرقونة ـ هدية ـ على الحضور، وبعض المهتمين.

تجربة المتشائل ، إبداع تحت الشمس !

لم تكن التجربة حصيلة وعي الذات بالوجود، بما فيه وجودها فحسب، بل إن التجربة هي " الوسيط الوحيد بين الذات والموضـوع ". وإذا كانـت الطبيعة نسق وتكرار، وإذا كانت " المتغيرات الجيولوجية تبدو مجانية للوهلة الأولى "، فإننا نتلقى الواقع بشكله الأول والفج على هذا النسق الطبيعـي، وبشكل هذه " المتغيرات الجيولوجية "؛ أي إن التجربة هي الوعي الأول، هي اكتشاف الذات كمعطى موضوعي.

إن البحر يمنح الذات ذاتها عبر اكتشافنا له كموضوع مغاير لما نحـن عليه، كموضوع خارجي. فى هذا " الانعكاس الذي لا نتبين تداخلـه تنبثـق التجربة فنقول: " للبحر رهبة الصمت " أو " للبحر هـدوء العاصـفة " أو " البحر سماء سائلة ". إن هذا " الوسيط الوحيد " هو الذي نكتشف من خلالـه معنى الموضوع، بمعنى أن تراكم التجربة يتحول إلى معرفة بشكل نـسقى، فما يبدو مجافيا يشكل موضوعيا المعنى فى الذات العاقلة بتحوله الكيفي عبر التراكم المتصل، فالعلاقة(متكاملة بين اليد وبين العقل منذ البداية)، وهكـذا فالتجربة معنى إنساني لأن الإنسان (بتعلمه كيف تحدث الأشياء، عرف كيف يجعلها تحدث).

وعلى ذلك فالتجربة تتم من خلال وقوع حادث جديد تحت الملاحظة، ويبقى هذا الحادث مدلهما ومبهما حتى نكتشف معناه من خلال أهميته مـن عدمها، أي أن الموضوع قد تمت معرفته، لكن كمعطى خارجي (وصفى)، ولكن الرحلة الثانية، إن صحت التسمية - هي اكتشاف معنى الموضوع، أي دلالته والتي قد تتم بشكل تراكمي، أو كيفي مبنى على تراكم سـابق وغيـر باشر، وهنا نقول: إبداع. ونصوغ الجملة السابقة بكيفية أخرى لنتبين معنـى الإبداع الذي نعنيه فنقول: إن الإبداع لا يعني أن حادثا جديداً قد وقع تحت الملاحظة، بل أهمية وتعلقا جديداً قد نسب للملاحظة بحيث شكلت واقعة.

إن الطفل ابن التجربة، كما أنه ابن الطبيعة، بمعنى أن الطفل يكتشف الأشياء – كالإنسان في عموم عمره – من خلال حواسه ولكن عن طريق التكرار، ثم تأتى مرحلة الابتكار والتي تتربى عنده عبر إنماء مخيلته، لأن الخيال سيد الإبداع، فالخيال هو " الذي يصوغ القوالب التي يستخدمها الإنسان ليفرغ فيها معطيات الواقع الغليظة وحوادثه الغفل من المغزى، ويغدها في نماذج تحقق له أهدافه "، ومن هنا أحس بصحة القول إن الطفل فنان، من حيث إنه يتلقى العالم عبر الصور، والفن هو (تفكير بالصور) كما يقول بلينسكي.

إن الطفل الذي يتلقى العالم – عبر " الوسيط الوحيد " – صوراً، هو ذاته الممتلئ " بمبدأ العلّية والذي يلح عليه بحيث لا يكف عن السؤال: لماذا ؟، ولذا فأن التجربة هي العلم وتقنينه في المرحلة الإنسانية الأولى، أي إن التجربة كمعطى أول هي اللحظة البدائية في اكتشاف الموضوع وانعكاسه على الذات، وبالتالي كان السحر تعليلا للظاهرة المكتشفة، كان " تقنينا للذهول ". وكان الخيال حصان العربة والذي لا يمكن أن يكون إلا أمامها في حركة تطور البشرية، حتى ان كان نهج هذا الحصان هو السحر، وكان الإبداع هو تفسير العالم تفسيراً أسطورياً، بمعنى أن التجربة المكثفة، كتجربة أولى، منحت نفسها في شكل مكثف، شعراً من حيث اللغة، وأسطورة من حيث التركيب والصياغة.

هنا تكون التجربة تاريخ ما لا تاريخ له، من حيث إن الإنسان يمنح – من خلال معايشته للأشياء – معنى يستقيه من علاقته الجدلية بها، فالبحر الذي هو (سماء سائله) أو (إله غادر) أو 5/3 الكرة الأرضية من ماء ذي كثافة عالية مليء بالملح، يتحول إلى طريق للسفن أو منجم غذائي ... الخ.

لعله قد بدأ يتضح أن الإنسان محصلة تجاربه، والأمر على هذا النحو

إذا حاولنا البحث عن معنى التجربة فى العلوم الطبيعية، إذ يقول أينـــشتاين: " إن الإدراك الحسي هو الذي يتيح لنا معرفة المعلومات عن العالم الخارجي أو الفيزيائي بصورة غير مباشرة، غير أننا لا يمكن أن نفهم هذا العـــالم إلا بواسطة وسائل فكرية "؛ ففي المرحلة المتقدمة يقوم رجـــل العلـــم بإعـــارة الطبيعة أفكاره، بمعنى أنه يمنح التجربة معنى جديداً هو حصيلة من تجارب سابقة، لكنه قد نظم ونسّق في منهج استقرائي: الاستقراء يحول ما هو قبلـــي إلى ما هو بعدى، أي يحول ما هو عقلي سابق إلى ما هو تجريبي لاحـــق. فالتجريبية في العلم استقراء " والتجربة في العالم لا تمدنا بغير نقاط منعزلة، وعلينا أن نوحد بينها بخط متصل، وهذه هـــي وظيفـــة التعمـــيم الحقيقيـــة، والباحث لا يقتصر على تعميم التجارب، بل هو يصححها، والذي يحجم عن القيام بالتصحيح ويقنع بالتجربة العادية، أي التي لا توحي بانتظام واطـــراد، سيجد نفسه ملزماً بتقرير قوانين في منتهى الغرابة.

لقد كانت التجربة عند الإنسان الأول، كوسيط وحيد، مكثفة مع العالم، فكانت النتيجة شخصنة العالم، أي أن الإنسان الأول منح نفسه للعـــالم ورأى فيه ذات كامنة: كذا كان الجمر وما إلى ذلك كالطفل يمنح ألعابه نفسه.

ومن التراكم والنقلات النوعية التي تمت تحولت التجربة علميـــا إلـــى استقراء وتعميم، وعلى ذلك فإن " تصوراتنا عن العالم الفيزيائي لا يمكن أن تكون نهائيه، وعلينا أن نكون على استعداد لتبديلها انصافا للوقائع المدركـــة بأكثر الطرق المنطقية كمالاً: كما يقول أبو النسبية.

الآن، يمكن للإنسان أن يكون خارج التجربة حتى ولو كانت فى مضمار العلم، غير أنه يتخارج عنها فى المحصلة فالحيـــاة هـــي معايـــشتنا للواقـــع، والمحصلة هي: أنا الآن وهنا مفتوحة على أفق الواقع المسمى مستقبلا.

الآن، ما هو دور التجربة في ترجمة الواقع فنيا ؟ ..

إذا كان العلم هو الذي يزودنا بمفاتيح المستقبل فلا شك أن الأدب أحد فروع العلم في مفهومه العام. وإذا كنا قد سلمنا بأن التجربة هي سيدة العلم، وهى " الوسيط الوحيد " بين الإنسان والعالم فإن الفن، كإحدى الفعاليات الاجتماعية، هو بالتالي أحد فروع التجربة. يقول أرنست فيشر: " لو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فرداً مجرداً لما كان لهذه الرغبة من معنى ولا مضمون، لأن الإنسان الفرد يكون في هذه الحالة " كلاً " قائما بذاته، يحوى كل ما يستطيع أن يكونه. أما رغبة الإنسان في الزيادة والاكتمال فدليل على أنه مجرد وفرد، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه (الكلّية) إلا إذا حصل على تجارب الآخرين، وهى التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربه هو والتي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل. والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم ".

وإذا.. فإن العمل الفني هو التجربة التي كان ممكن أن أكونها، أي إنه محصلة لتجربة تتفاعل أمامي، وإذا كان موضوعاً في الخارج من جهة، إلا أنه من جهة أخرى تفاعل ذات وموضوع، هو محصلة عبر " الوسيط الوحيد " لتلك الذات والموضوع، فالفن هو: تصوير العالم المعاش والقابل أيضا للمعايشة من قبل القارئ.

وعلى ذلك يصح القول أن العمل الفني تجربة حية، وقد سبق القول إن الواقع كدراما وملحمة لا يمكن إلا معايشته، ومن هنا فالفنان في حاجة ماسة إلى معايشة الواقع من خلال تجربة عميقة، ولا نقول عريضة، أي إنه في حاجة باستمرار لأن يعيش مرتين إذا صح التعبير، فكما أن حياة الإنسان جهد خلاق فإن الإنسان الفنان في حاجة لمعايشة هذا الجهد الخلاق في معناه الصافي لا في شذرات اليومي. أي لابد من اكتشاف معنى التجربة المعيشة، معنى الواقع، وهو في حاجة أيضا إلى رد الفعل الأولى، والذي هو الشرط

المسبق الذي يقتضيه الخلق الفني، والذي يتعذر بدونه الوصول إلى التركيب كما يتعذر ذلك بدون طريقة.

فإذا كانت حياة الإنسان ليست لـــه وحده فحياة الفنان ليست لـــه وحده ولكن مرتين، إنه مطالب في صيرورته ككاتب أن يحقق من خلال التجربة إضافة، وهى نقل التجربة إلى الآخرين الذين استقى مـــنهم هـــذه التجربة ذاتها.

إن المبدع يتلقى الواقع كصيرورة إنسانية عبر هذا " الوسيط الوحيد "، غير أن لتجربته معنيً إضافيًا يتأتى من كونه يقوم بعملية رفع هذه التجربـــة إلى معنى موضوعي ذي أبعاد فنيه، وهذا في الواقع يعيد هذه التجربة إلـــى موضوعها، ومن هنا فالكاتب، ونحن هنا نتكلم عن الكاتب الواقعي بـــصيغة خاصة، مطالب بأن يعمق دلالات تجربته الذاتية باعتبارها نتاجا موضوعيا، وأن يكون لمعايشته للتجارب الأخرى في الواقع دور كبير في بنائه الفنـــي، وأن يعمل جهده لاكتشاف العلاقة الموضوعية بين معمار الـــذات البـــشرية (ذاته) والأرضية الاجتماعية لهذا المعمار " فكل حياة الكاتب الواعية وغير الواعية وجهده الفكري والأخلاقي في ذاته نفسها، عمله لتطوير ذاته، يقرر ما سيكون عليه محتوى المعايشة ".

والكاتب كذات بشرية تكون معايشتها للواقع فى صورته الأولى كحياة، ولا شك أن هذه الحياة تقدم لنا من خلال موقعنا الاجتماعي وجدل الذات مع المجتمع، رؤية للعالم، وهذه الرؤية حتى وإن رُفعت إلى درجة التجريد عبر مفهومات ومنهج واضح، فإنها في العملية الإبداعية تحتاج إلى جهد إضـــافي هو ما يمكن القول عنه: جهد رجل العلم الذي يعيد ما هو عقلي إلى ما هـــو تجريبي، أي إنه يحول ما استقاه عبر " الوسيط الوحيد " إلى تجربـــة يمكـــن معايشتها، ويبدو لي أن الفن كما هو محصلة تجربة هو تجربة أيضا، وهنـــا يمكن تبين حقيقة الجهد الخلاق في " إعادة بناء المعطيات بحيث تكون خلقـــا

جديداً له فرديته المباشرة المتميزة، لكن الذي يكون، في عين الوقت، نموذجا متكرراً بمعنى متصلا بغيره ".

ولا بدد لتمثل التجربة من محاولة توظيف الخبرات الخاصة موضوعيا في سياقها العام، مع إدراكنا أنه ليست كل الخبرات الخاصة المتأصلة في ذات الفنان تجد تعبيراً عن نفسها في أعماله. إذا. يضا لا يمكن أن يعايش كل التجارب الاجتماعية في معناها التفصيلي واليومي، ولكن لا بد له من الإلمام بعمق المعنى الموضوعي لهذه التجارب، بشخوصه ولما يتناوله كمادة للمعالجة الفنية، وأن يلم بكل مظاهر (الظاهرة) المعالجة ذلك لأنه " يجب لمعرفة موضوع فعلا، وأن تستوعب جميع جوانبه، جميع ترابطاته و" توسطاته " وأن يقام ببحثها، إننا لا نستطيع بلوغ ذلك تماماً، لكن طلب الإحاطة بجميع الجوانب سيعصمنا من الأخطاء والجمود ".

إذا ... التجربة عصية المعنى، فإذا كان بالإمكان معايشة الواقع وبالخصوص في عملية إعادة صياغته فنيا، وهنا يكون الدور الحقيقي للذات الإبداعية عند الكاتب التي هي ذاته في أصفى حالاتها النفسية والاجتماعية تعيد صياغة رؤيتها للعالم بشكل أدبي.

ولذا فإن أعلام الواقعية الاشتراكية، يقول خليفة التليسي، " لم ينتجوا ما أنتجوا من أدب رائع إلا بعد المعاناة الشخصية لتلك الحياة القاسية التي صوروا متاعبها وآلامها في قصصهم، وليس من الصعب أن نستعرض حياة كل واحد منهم فنجدها حافلة بتلك الأحداث التي استوحوا أدبهم منها ".

وعندما نحاول متابعة هذا عبر الدراسات فلأننا سنجد لهذا الأمر مصداقيته، فأميل حبيبي يقول: " أسلوبي في المتشائل هو أسلوب الهزل الجارح "، وهو نفس الأسلوب الذي ألتجىء إليه في عملي السياسي اليومي ". ويجيء تعليق فاروق وادي مؤكدا على قول إميل حبيبي من خلال تحليله لأعمال حبيبي حيث يقول: " إن هذا الإرث الطويل من التجربة، التي تشهد

امتزاج الممارسة الكتابية والممارسة السياسية وتداخلهما في حياة الكاتب، ينفي إشكالية العلاقة بين السياسة والأدب عنده، والتي تخطى باهتمام نظري من قبل النقاد والباحثين، حيث تبدو المسألة في تجلي العلاقة في حقل الممارسة أكثر بساطة ووضوحاً، غير أن التجربة لا تمنح عملا ناجزا. ولهذا فإن إميل حبيبي، حين يتحدث عن كيفية إعداد نفسه لكتابة إحدى رواياته تجده يذكر أنه رجع للكثير من الكتب والدراسات في التراث ولأعداد من جريدة " الاتحاد " وغيرها من أجل إعداد عمله ".

وإذا كان هذا الوعي بالمنهج قد ساهم، والى جانبه التجربة، في إظهار العمل الإبداعي واقعيا وفذاً، فإن تجربة أخرى تسبق الوعي تشكل عملاً إبداعيا يكشف فيه الكاتب تقدم أعماله الأدبية عن رؤيته السياسية حين تم إنجاز هذه الأعمال، وهو الشهيد غسان كنفاني الذي يقول: " لقد شاهدت الفيلم الذي أعد عن روايتي " رجل تحت الشمس " بمنظور جديد، إذ اكتشفت فجأة أن الحوار بين الأبطال وخط تفكيرهم وطبقتهم (الاجتماعية) وطموحاتهم وجذورهم في ذلك الحين، كانت تعبر عن مفاهيم متقدمة عن أفكاري السياسية: [إذن] باستطاعتي القول بأن شخصيتي كروائي كانت متطورة أكثر من شخصيتي كسياسي وليس العكس ".

إن التجربة العميقة التي استمد من خلالها غسان كنفاني إبداعه هي التي عمقت أعماله وأعطتها هذه " الرؤية المتقدمة "، إن التجربة الذاتية تجعل للمكان معنىً خاص في الرواية الفلسطينية لأنه ذو معنى خاص في حياة هذا الإنسان، ولن يُدرك ذلك إلا من خلال المباشرة. إن الشمس أيضا تأخذ دلالة خاصة ومغايرة وان لم نقل مفارقة، في أدب كنفاني، وبالتأكيد فإن هذه الدلالة عميقة في وجدان شخوص " رجال تحت الشمس "، وقد انتبه الناقد محمد أحمد الزاوي لهذه الخصوصية بذكاء الناقد المتفحص.

وتأسيسا على ذلك كله، فإن هذه الرواية تستمد واقعيتها من تجربة

غسان لا من وعيه، كما أشار هو نفسه.. من مباشرته للواقع، ولذا كان هنا له تجربة وعيها الذاتي، أو أنه قدم الشيء (في ذاته) بحيث كان الوسيط الوحيد بين الذاتي والموضوعي هو بحق.. تجربته، أو كما يقول هو في النهاية: الإنسان لا يمكن أن يكون إلا محصلة تجاربه.

غير أن الواقعية في حاجة إلى حبكة واقعية، وعلى غير ذلك " فأن يستطيع كائن ما أن ينسج حبكة من تلقيه للعالم، وأن تقوى شخصياته على المثول في مختلف مراحل هذه الحبكة بحيوية متنامية وقوة إيحاء، فهذا أمر يتعلق بما إذا كانت نفس الفنان قد تحولت، فعلا، إلى مرآة للعالم، أو إلى قطعة صغيرة تعكس عكسا مشوها أشلاء ممزقة من العالم ".

لهذا فإن الروائية الألمانية (آنا سيغرز) تتحدث خلال تجربتها أنها قد التقت بكتّاب خبروا لحظات رائعة من حياة الطبقة العاملة، بل عانوها هم أنفسهم، لكنهم جهدوا لحشرها في حبكة كاذبة.

وهنا يحضرني نموذج متطرف من الخبرة الذاتية حول المادة المراد صياغتها فنيا، فقد قيل عن وولتر سكوت انه كان له شيء يشبه الخبرة الشخصية بعد مئات السنين، فقد تشرب كل ما يتعلق (بجماعة المتعاهدين) إلى حد أنه لم يعد في حاجة إلى أن يتذكر شيئا عنهم، فقد كان يستطيع أن يفكر مثلهم تماماً، وأن يدرك ما يمكن أن يقولوه أو يشعروا به في مختلف الظروف !

وتعليقا على ذلك، فإن خليفه التليسي يقول: " إن إيمانك بأي مذهب أدبي لن يجعل منك أديبا مبدعا، ولكن المعاناة الذاتية هي التي تجعل منك هذا الأديب، فالكاتب الذي يعانى التجربة معاناة ذاتية هو الذي لا يخضع في إنتاجه للمذهب قدر ما يخضع للتجربة، على أن الفرق بين النوعين ليس حاسما، إن مسرح " بيرانديللو " كله تطوير لفكرة بسيطة بدأت بتجربة صغيرة، انتهت في تطورها إلى أن تعانق مشكلة الإنسان الحديث المعزول

الذي يتلقى الصعوبات في الإيصال والتواصل، ويدور في فلك من الجــواهر والذوات المغلقة التي لا سبيل للنفاذ إليها والتغلغل في أعماقها ".

إذا.كان من مصداقية لهذا الكلام فهي كونه يؤكد على أن التجربة سيدة الإبداع، لكنه يؤكد أيضا على أن الإبداع لا يتأتى إلا من خلال رؤيــة لهــذا العالم، من خلال منهج كما قدم " لويجى بيرانديللو " مثاله الذي صــاغ بــه تجربته الصغيرة في منهج محدد وواضح السمات: " الذوات المغلقة التــي لا سبيل للنفاذ إليها ".

إذا ... لا بد من تساوق التجربة والرؤية لصنع أدب، فالمبدع الواقعي بموضع تجربته، بمعنى يقدمها في سياق حركة الواقع وصيرورته، يمــنهج ذاته لكي يكتشف العالم، ويعيش العالم لكي يكتشف منهجــه، وبــذا تكــون الصياغة الجديدة للواقع أكثر واقعية من الواقع الذي يبــدو لنــا، إن صــح التعبير، لأن إبداعه ليس انعكاسا ميكانيكيا للتجربة بقدر ما هو إعادة صياغة.

إن شخصية (أبى الخيزران) هي مركب لشخصيات مفتّتة في الواقع ومقدمة في الصياغة النهائية كشخصية متطرفة لتبين جوهر العلاقة الجديــدة التي كانت قد بدأت تتبلور على أرض الواقع، و (الخزان) لم يكن خزانا بل كان جرسا لم يدق.

ولهذا فإن الصياغة الواقعية للتجربة الذاتية للمبدع كانت متألقة، لأنهــا قدمت في التجربة منهجها، عاشت العالم فصاغت من عجينتــه شخــصيتها، ومن أفق التجربة صاغت المنهج، لهذا السبب كانت الشخــصية الإبداعيــة للكاتب واقعية، بمعنى أن " الشخصية الخاصة للكاتب الكلاسيكي تميل إلــى التراجع إلى الخلف، لا تجد لنفسها تعبيرا شاملا في الأدب، ولا نجــد أثــارا شخصية واضحة، بل نجد إدراكا حسيا وملاحظات شخصية عن العالم عنــد الرمزيين "، لكن الفنان الواقعي مستحضر ذاتــه كإنــسان حــي ملتــصق بالتفاصيل الدقيقة لعمله الفني، ومن هنا فإن اتجاه الفنان نحو الحيــاة بــشكل

واقعي يعيد إلى دائرة الفن والأدب جميع مظاهر الحياة المستبعدة، والتي قد تكون بدت للفنان في البداية ضئيلة وتافهة وغير مثيرة لاهتمامه كفنان واقعي. وهنا تبدو القيمة الحقيقية للأفاق الإبداعية الشمولية في اهتمامها الشديد بمختلف الحقائق والموضوعات في حياة الإنسان، لذلك تجد ذات الفنان الفرصة للكشف عن نفسها بوضوح في الأعمال الأدبية والفنية: ولا يحدث هذا إلا بزوال الخط الوهمي الفاصل بين ما هو جمالي، وما تعودنا على رؤيته غير جمالي، كما يقول خرابشنكو.

وأخيرًا ...

فإن الكاتب حين يبدع عمله يستمد إبداعه من النبع القريب؛ أي من حياته الشخصية، ومن انفعالاته وأحاسيسه، لكن إزميله لحفر طريقه يكون هو المنهج الذي يقدم العمل في أبهي صورة ممكن أن يتجلى منها الإبداع، وبذلك يكون هو الشمس التي لا تغيب، ولكن تشرق عليها الأرض (*).

* * * *

(*) هذه المقالة كتبت في سجن بوسليم بطرابلس الغرب حيث قضيت سنوات عشر، وقد قام الصديق جمعة بوكليب بتبييضها في حينها، هذا القاص الذي خسره الإبداع حين كسبته الوظيفة. والمقالة قدمت في ندوة من الندوات التي كنا نقيمها هناك دون كتب و لا مراجع. وقد يستغرب القارئ إذا أشرت أن المراجع كانت عبارة عن بعض البرامج الثقافية وما أندرها في الإذاعات العربية، وقد كنا هربنا راديو عن أعين الحرس. وقد عثرت عليها وسعدت بذلك وإذ أنشرها فذلك باعتبارها من وثائق السجون وكذلك لأهديها لجمعة بوكليب ولكل سجين تجاوز محنته.

2565

استـــنبـــاء

من سيكون رفقة الرحلة ؟

لست على علم بالمرة .

قبلها اجتاحه يقين :

أن تأتي الحافلة .

أن تتخذ مدخل البيت محطة.

أن تواجه نافذة الحافلة؛

باب البيت،

من حيث تطل،

وهو يهم خارجا ،

يراها.

أن يحدث هذا ،

هذا ليس حدسا .

1 – ليس لي في المستقبليات، فالتاريخ يهيمن على كل شيء، الماضوية ماضية في غيها، هكذا أمس هو اليوم، ولأن اليوم هو ماضي المستقبل فإن السؤال أين يكون هذا المستقبل ؟

هذه خواطر وتأمل مبتئس أكثر منها تحليل متموضع في المشكل الذي هو المستقبل والتاريخ؛ موضوعة الندوة هذه .

وان خرجنا عن غينا هذا، فإننا نجد أن الودان وإخوته من الكائنات ذوات الطبيعة الأدنى أسيرة الحاضر لكن راسم لوحات تاسيلي؛ الإنسان كائن مستقبلي أو هكذا يقال .

الإنسان كائن زماني؛ الزمن الذي هو أكثر أشكال الوجود خضوعا للخيال، هذه الخاصية التي خص بها الكائن الأرقي من كائنات طبيعتنا .

لكن هذا الزمان ما هو ؟، وإن تفحصنا هذا السؤال فسنجد ركاما هائلا في الموضوعة، تتلخص في هذه العبارة : غرابة الزمان التي لا ريب فيها .

لكن ذلكم لا يمنع من محاولة استكناه المسألة، من جانب آخر أكثر بساطة أي مسها في تعين الزمان؛ التاريخ الذي هو " فكرة الطبيعة السردوية للزمان نفسه " . من هنا فإن " الخطاب التاريخي تمثيل أثير لقدرة الإنسان على ضخ المعنى في تجربة الزمن، لأن المرجع المباشر لهذا الخطاب هو الأحداث الواقعية لا الأحداث المتخيلة " .

والحقيقة أني أمعن في هذا التكثيف للفكرة، لأنها مجرد تصدير للمسألة التي بصدد تناولها : الكتابة المستقبلية في الأدب الليبي . وكنت تناولت قبل وفي هذه القاعة الكتابة التاريخية في هذا الأدب؛ حيث نوهت لرواية " غوما " للأستاذ على المصراتي باعتبارها رواية تاريخية . لكن فيما يخص موضعتنا الحالية فإني أستهدف رواية : " من مفكرة رجل لم يولد " بالبحث. وأشير قبل ذاك إلي أنها العمل الأدبي الوحيد، في هذا الأدب، التي

تناولت موضوعة المستقبليات، التي قد يعتبرها البعض معي من روايات الخيال العلمي .

من هنا توجب قبل، وضع تحديد ما للفرق بين التاريخ والأدب، أو الكتابة التاريخية والكتابة الأدبية .

وفي هذا أجد منهج فيلسوف السردية الفرنسي بول ريكور؛ هو المنهج الذي اختص صاحبه بالمسألة أكثر من غيره. في حين يسلم ريكور بأن التاريخ والأدب يختلفان عن بعضهما باختلاف مراجعهما المباشرة، وهما الأحداث الواقعية و الخيالية، فإنه يؤكد بأنهما ما داما ينتجان قصصا ذات حبكة، فإن مرجعهما الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو (بنى الزمانية) .

ويبدو أنه يفرق بين الكتابة السردية والتاريخية في موضوعة الحبكة؛ فالتاريخ الزمني ليس سردا، أو حكاية لأنه لا يمتلك ذلك النوع من البنية التي لا تمنحها إلا الحبكة، هنا يكون الاختلاف الحاسم بين تجربة الزمن بوصفه مجرد تسلسل، وتجربة الزمانية التي تكتسي فيها الأحداث مظهر عناصر القصص المعيشة ذات البداية المتميزة والوسط والنهاية . والخطاب السردي لا يعكس فقط، أو يدون تدوينا سلبيا وحسب، عالما مصنوعا سلفا، ينشي المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها ويخلق منها شيئا جديدا، تماما مثلما يطوع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحولونها إلي صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه .

إن الكتابة التاريخية والأدبية عند ريكور يقعان معا تحت طائلة الزمانية لهذا فالقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة، ومهما كانت الفروق بين مضامينهما المباشرة، وهما الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة، يظل مضمونهما الأخير واحدًا : ألا وهو بنية الزمن الإنساني .

وفي الأخير فإنه بصرف النظر عن كون السرد الخيالي نقيضا مقابلا للسرد التاريخي، فإنه مكمله وحليفه في المجهود الإنساني الشامل للتأمل في سر الزمانية .

2- إذا كان الودان لا يرى إلا تحت قدميه فإن إبراهيم الكوني لا يرى إلا قدام قدميه. الكائنات الأدنى لا ذاكرة لها تخزن القات؛ قات الماضي. لكن الكوني له ذاكرة غير أن فعل هذه الذاكرة عند الكائن الأعلى مقلوبة حيث هي مرآة المستقبل رغم أنها حصاد الماضي .

كأن الإنسان كائن اليوتوبيا : [هناك دائما شيء مفتقد، ثمة ضوء قد انسحب، إن عالما جرد من الحدس والتوقع يصبح كئيبا باردا] .

في النص الذي بدأنا به هذه الورقة، يبدو العاشق حاشدا لكله، لاستكناه ما سيحدث ويحدث . فالرغبة في الحياة فكرة مستقبلية، وكأن الحياة فكرة غيبية عند الكائن الأعلى، أو على الأقل فكرة الخيال الذي يتجاوز الحقيقة المحدودة، ليلتقط إمكاناتها الكامنة .

لهذا في نص الاستنباء، العاشق يكمن عدم علمه الإطلاقي في تيقناته، أي استبصاراته المبنية على الرغبة، المعللة بجملة معطيات كامنة في الذاكرة، خلاصتها حزمة احتمالات : معرفة في حدها الأدنى لإمكانية مجي الحبيبة، الرحلة تكون في حافلة التي لا بد أن فيها نوافذ، النافذة التي تكون قبالة البيت ستكون هدف الحبيبة، التي قد تكون تعرف البيت، الذي قدامه مكانا لوقوف الحافلة :

وهو يهم خارجا ،

يراها.

أن يحدث هذا ،

هذا ليس حدسا .

وبهذا المعنى الحياة مشروع معيش، كامن عند الإنسان في استهدافه الخلود، حتى خلود الروح بقدر ما هي فكرة ميتافيزيقية هي مسألة لمعالجة حب الإنسان للحياة والرغبة المتأصلة فيها .

أليس الحدس والخيال هما الجانب الأيمن والأيسر للعقل ؟ وقد اهتدى دابليو سبيري إلي أن المخ الإنساني لـه نصفان كرويان؛ حيث النصف الكروي الأيسر من المخ يهيمن على اللغة، على حين أن الأيمن يختص بالتعرف أو التمييز، وكذلك يتعلق الأيسر بالمنطق واللغة بينما يختص الأيمن بالتذوق كالاستمتاع الفني. ومن الأمور ذات الدلالة أن المخ الأيسر لديه إحساس قوي بالزمان، على حين أن الأيمن لا يملك شيئا من هذا الإحساس.

وبهذين معا الخيال والحدس يكون الكائن الأعلى مشرفا على ما سيكونه. وقد كتب أندريه بريتون في البيان السريالي : إن الانحطاط بالخيال إلى حالة العبودية هو خيانة لكل معني العدالة المطلقة داخل الذات . الخيال وحده هو ما يقدم لي شيئا من التلميح بما يمكن أن يكون .

عندما كتب هـ. ج. ويلز في عام 1895م روايته من الخيال العلمي " آلة الزمن "، عرض على قرائه افتراضا جديدا مثيرا وآسرا؛ إن الزمان ليس أكثر من بعد رابع للمكان. وما أراد ويلز أن يوحي به هو أن السفر في الزمان ملكة عقلية نمتلكها فعلا، ولكن في نطاق ضيق . ويعلق كولن ويلسون : " ومن ثم فأيا كان ما نعرفه أو ما لا نعرفه عن الزمان، فهناك شيء واحد يبدو مؤكدا : هو أن الفهم المتزايد لقوانا الكامنة يجلب مزيدا من الاستبصار في طبيعة الزمان . وسوف نكتشف أن آلة الزمان التي تخيلها ويلز هي العقل البشري نفسه " .

3 - بما يمكن أن يكون، تكون " مفكرة رجل لم يولد "؛ مفكرة يوسف القويرى الصادرة عام 1966م في جريدة الميدان، ثم في كتاب عام 1971 م في طبعته الأولى .

أن يعيش المرء يوما لم يقع بعد، وهذا، على ما أظن، هو ما يمكن أن يوصف بأنه سفر في الزمان؛ بهذا المعنى يوسف القويرى يكتب عام 1965م مفكرته لعام 2565م.

ويكون " من مفكرة رجل لم يولد " أول استخدام في الأدب الليبي للخيال والحدس لأجل استشراف واستكناه المستقبل من خلال معطى العلم . فالنص؛ الرواية تستند الخيال العلمي لموضوعها؛ لأن الأفق الإنساني مسباره العلم المحض . فيما تتخذ البنية السردية من المفكرة أداة السرد، فالمفكرة شكل من أشكال المذكرات أو التقارير العلمية، لتأكيد ذلك المفكرة تحتوي يوميات, بين 7 أكتوبر 2565 ميلادية و 17 أغسطس 2567 ميلادية، وتحتوي على مذكرات 73 يوما تقريبا .

كذلك يمكن ملاحظة أن لغة التقرير هي لغة هذا النص، فيما الحدث الرئيس يرتكز على حوار بين زوج وزوجته، في بيت من بيوتات المستقبل التي لا تزخر فحسب بمقدرات علمية تكفل الراحة، ولكن أيضا مشحونة بعواطف مزهرة وعقل متفتح؛ عينه على الماضي بحس نقدي عالي النبرة، وحتى استعلائي.

وحيث إن كل بنية سردية تتكئ على وقائع فإن بنية المفكرة تتخذ من الحوار واقعة، لتطرح مجموعة من المفاهيم الإنسانوية التي مرتكزها العلم؛ " العلم الطبيعي هو الطاقة المحركة للتاريخ الإنساني، وإن الفكر والقيم كانتا دائما تعبيرات ثانوية لاحقة لحصيلة المجتمع من العلوم في أي مكان وزمان". كما سيوكد محمد المفتي على هذا الخطاب العلموي، بعد عقود أربعة من صدور مفكرة يوسف القويرى. فيما ستكون أطروحة الدكتور نجيب الحصادي على الضد من ذلك : " يظل التبجيل الذي يحظى به العلم، قدر ما تظل الثقة المطلقة في أحكامه، موضعا ملائما للتشكيك." .

لقد كتبت هذه الرواية ونشرت على شكل عمود صحفي، في ستينات القرن العشرين حيث سيطرت أحلام كبرى في التقدم الاجتماعي والتطور

العلمي الذي أعقب غزو الدولة السوفيتية الاشتراكية الفضاء، فيما كان المد القومي العربي يشكل يوتوبيا نهضوية جديدة متميزة .

ومن هذا جاء الحس التعليمي المدسوس في النص والنظرة الإنسانوية الغالبة، واتخذ النص الروائي مسلكا سردويا حواريا .

كما أن النص على تماس مباشر بالمدرسة النقدية الواقعية التي سادت تلكم المرحلة، وإذ ذاك اتخذت هذه المدرسة روحا تبشيرية بعالم جديد يسوده العلم. وكانت الرواية كناثر للواقع هي الجنس الجديد أداة المرسل لرسالته النبؤية؛ فـ" الرواية كقصة خيالية نثرية تحاول تصوير أو توضيح التجربة والسلوك الإنسانيين، ضمن الحدود التي تفرضها واسطة اللغة وضرورات الشكل، بالاقتراب أكثر ما يمكن مما نفهم أنه الحقيقة الواقعية ".

وبالنسبة ليوسف القويرى فإن رواية الخيال العلمي هي الرواية، لأنه أولا وأخيرا المعلم والمبشر بالنبي الجديد العلم. فـ " التوجيه هو البعد الثالث في كتابات سلامة موسي . وهو توجيه محبب وظريف، تشعر أنه يتسرب إليك بهدوء وفطنة، و لا يواجهك بتحد وكبرياء مثلما يصنع المتعالون المزيفون "؛ هذا ما يقوله عن أستاذ من أساتذته وهو كلام ينطبق عليه في جل عمله، ويفصح عنه نص " من مفكرة رجل لم يولد ". كما يفصح النص عن إطلاع ودراية بالنظريات والبحوث والاكتشافات العلمية، كذلك التوقعات وأحلام العلماء المنتشرة في تلك الحقبة الزاخرة بالأحلام .

وككل عمل إبداعي فإن عين " من مفكرة رجل لم يولد " على الواقع ويستمد معطياته من هذا الواقع؛ وهو يرسم يوتوبيا العلم يضرب من موقعه في المستقبل المفترض الحاضر الراكد والسائد البليد؛ الخيال العلمي يفترض عقم الحاضر لذا يستولد المستقبل.

* * * *

نقـــد ثقـافـة الـتـنـمـيـــة

خــواطـر ذاتيـة محــض

المربع الأمثل لا زوايا له،

الإناء الأمثل لا يمتلئ،

النغمة المثالية لا صوت لها،

الصورة المثالية لا شكل لها،

لاو تسو من كتاب التاو الصيني

ما الداعي للحديث عن التنمية ؟ وقبل ذلك أليس هذا الاصطلاح هو خاصتنا ؟ وإذا ما سمعه المرء أو خطر بباله فإن الجنوب أو العالم ثالثي أو نحن رديف تنمية، أفأليست مفردة تنمية هي اختزال للعالم غير الغربي أو الشمالي إن شئت، هكذا يبدو لي أن هذا الاصطلاح هو هوية.

هذه الهوية التي يحددها الآخر القياس أو المعيار والمرجعية فما ليس أوروبيا أمريكيا يابانيا هو نام، وهو من دولة نامية. والرئاسة العلية للعالم أو المجلس الأعلى هو من الدول المتطورة والجمعية العمومية لهذا (الكونجرس) هي من الدول النامية.

وقبل أربعين عاما، لم تكن هناك " دول نامية " ولا " تخلف ". فهذه مصطلحات برزت على السطح بصورة تدريجية في لغة السياسة والأدب الأمريكية إثر الحرب الباردة، وحققت انتشارا واسعا من خلال المنظمات الدولية كالبنك الدولي للتعمير والتنمية والأمم المتحدة واليونسكو، ومن خلال نشأة أفرع العلوم التي تهدف إلى التركيز على هذه الأمور.

والدول المتطورة هي الدول الرأسمالية؛ حيث التطور الرأسمالي هو تطور التفاوتات أو التطور اللامتكافئ، وهكذا هو واقع الحال.

وهكذا ومن واقع الحال هذا نتبين تحديدا لهذا الاصطلاح: التنمية. إن النامي قد سمي كذلك وسميت بلده بلدا ناميا من قبل المتطور. ولنتبين أن حال المجتمع الإنساني الحالي حال مجتمع التفاوتات النامي فيه يعيش الحاجة والعوز والخوف؛ والحال أن قسما كبيرا من ثلاثة أرباع البشرية يعيش خارج التاريخ ويغوص في الظلام. بذا تبدو التنمية وكأنها تعني إلى حد بعيد أنها المحاولة لدخول التاريخ بالخروج من الظلام؛ والتاريخ كما يبدو يعني الانتماء لمجتمع الدول المتطورة، وللخروج من الظلام لابد من النسج على منوال الآخر الذي دعانا بالناميين أي أن ننتمي لمجتمع التفاوتات. هكذا يبدو

لي أنه في هذا الحال يبرز التناقض جليا وهو ما يعبر عنه حال المجتمعات النامية من توتر وتشنج وصراع وعنف وتمزق.

ففي مصطلح تنمية هذا مرآة تختزل هذا التناقض.

لقد قامت الدول المتطورة بتسمية وضعنا بالدول النامية، وحددت أسلوب النمو الذي نتبع عبر أدبياتها أو باعتبار أنها النموذج الذي نحتذي في وعينا واللاوعينا. كذلك سبق وأن دفعنا ثمنا ما مشاركين غصبا في جعل هذه الدولة أو تلك متطورة ولا زلنا. أو كما يقول المفكر السويسري جان زيغلر : النظام الإمبراطوري لا يزال قائما، وإن زالت الإمبراطوريات. النظام الإمبراطوري للرأسمال المالي المتعولم والممتدة قاعدته ما بين نيويورك واستوكهلم وطوكيو؛ إنها إمبراطورية الشمال التي لم تعد حتى بحاجة إلى استعمار الجنوب. فبفضل الثورة الإلكترونية في الغرب والاستغناء عن معظم المواد الأولية بمواد صناعية والعقلنة القصوى للعملية الإنتاجية؛ فقد الجنوب، أو العالم الثالث كل أهمية له - باستثناء النفط - في نظر الغرب.

إمبراطورية ليس فيها مستعمرون، بل مستبعدون فقط.

وهكذا يمكن استبعاد الصومال مثلا كما يمكن استبعاد الصناعة البتروكيميائية من خارطة هذه الإمبراطورية، وبذا يمكن أن ننسى القضية الصومالية التي في لحظة ما بدا وكأنها قضية القضايا وأن هذا البلد قلب العالم المريض. كذلك يمكن تحويل دولة عالمثالثية إلى دولة صناعية من الطراز الأول في الصناعات الملوثة وغير الألكترونية، وجعل الاقتتال خبز الناميين اليومي والفرجة اليومية لمتساكنى هذه الكرة الأرضية.

ولقد بدا لي، من خلال متابعتي المحدودة ومطالعتي غير المختصة، أن أول عمليات الاستبعاد في الأدبيات السياسية قد طالت مصطلح التنمية، فقد أمسى مصطلحا في القواميس والموسوعات الاقتصادية الأكاديمية، وغرب

مع ما غرب من مصطلحات تنموية أخرى مثل التشريك والتكامل. وبدا وكأن الديمقراطية والتدفق الحر والسوق تعنى مما تعنى أنها النقيض الحقيقي للتنمية الوئيدة.

لعل أول استنتاج يظهر أن الدافع والمعيق للتنمية العامل الخارجي؛ الآخر سبيل المقارنة الذي هو الحافز والمعوق في نفس اللحظة. وهذا حقيقي إذا ما كان مفهومنا ثنائي يتمظهر في عزل العامل عن موضوعه؛ بأن ندرج الذات في مواجهة الآخر، هكذا دون اعتبار للمعطيات الموضوعية التي تبين أن نظرية الاستبعاد معطى داخلي أيضا، كما أمها عملية الاستعمار؛ فما الذي يعنيه هذا الانبثاق القرأوسطى للاثنيات، حروب الهوية الدينية والقومية، النزعات الأصولية الدولية، وهذه الخلائط التي تخلط التحليل العقلي لمجرى الأمور بالغرائزية التي تحدو بنا إلى أن نحسب السخط تفسيرا. ألا يعنى أن القط يفتش عن عظمته في أرجاء الأرض وهو يفعل ذلك بإحساس بالمكان، بشعور بالزمن وبعين الشك إزاء الكائنات. ما هو القديم وما هو الجديد في هذا المكان حيث مضغت التيارات فجوات الزمن ؟ بحسب رأى الكاتب الجنوب أفريقي بريتن بريتنباخ وبأن الاستمرار في التحرك وإحداث ضوضاء يبقي الآن، أكثر من السابق، بما أننا حشرنا في مضائق وشعاب القلق، شرطا مسبقا للبقاء.

لقد أكلت التنمية نفسها كما أكلت القطة أولادها، فالمستهلك لم يعد عالمثالثي بعد أن استنفدت موارده؛ والتنمية تعنى الاستغلال الحسن للموارد من أجل تطوير هذه الموارد وإعادة توظيفها: لهذا حاول مسعود بطل رواية الصادق النيهوم " من مكة إلى هنا " توظيف موارده من اصطياد وبيع السلاحف المرابطة – التي وقف في مواجهة غضب الناس والرب لتحريم اصطيادها –، وبعد أن ووجه من فقي الجامع في سوسة وزوجته وظهور شبح الصبي الذي كان يساعده وغرق، ضاع وضيع موارده في السكر، ففشل في الحصول على موتور لقاربه الذي ضيع مجدافيه – أيضا – وهو يطارد

سلاحفه. عاد لبنغازي ليبيع الملح؛ عاد عبد الملح ولكن الملح ذاب، ولم يعد له سوق بعد أن جلب ملح الإنجليز المكيس في علبة علامتها التجارية خميسة. هكذا رصد لنا الصادق النيهوم فشل محاولة بطله في روايته " من مكة إلى هنا ". إن النيهوم لا يبحث في المشروع التنموي لأنه يكتب رواية وليس بحثا علميا محكما ومدققا، وإن ما أفعله هو ما فعله النيهوم من قبل؛ أرصد إحساسي وهواجسي، وأفكر بصوت مسموع لظاهرة موت التنمية في المجتمعات النامية، وهذه الحيرة في تسميتها بعد أن لم تعد لا نامية ولا عالم ثالثية، فهل لم نعد نحن نحن ؟ يبدو ذلك على الأقل عند من أسمانا ناميين ومن كنا له مستعمرين فغدونا مستبعدين.

هكذا يتضح أنه من الضروري – ليس من واقع الاستبعاد هذا، ولا من واقع موت التنمية فحسب بل ومن واقع حال العالم جمعا المتطور وغير المتطور – أن نعيد مراجعة بدهياتنا ومسلماتنا، وأن ننظر للمستقبل بعينه لا بعين الماضي، فالمستقبل ليس حاضر الماضي، ولكن الحاضر الذي نحيا نقيض ماضينا، ففي العالم عولمة ما ومصطلحا جديدا وواقعا أجد هو غير ما توقعنا أو حلمنا به ولم نعمل من أجله. فالتنمية أو ما رغب آل الجنوب ليس هو حاصل جمع إرادة الدول النامية الغائبة وإرادة الدول المتطورة التي على الأقل لم تعد تنظر إلينا أو تسمينا دولا نامية.

وكذلك لم تعد الصين أيضا من الدول النامية؛ فغير أنها دخلت مجلس الأمناء على العالم، هي دولة لها في سوق الدول المتطورة مكانة وإن لم تسم من دول المتطورين بعد، وفي الصين هذه لم نسمع باصطلاح التنمية هذا، فما هو المصطلح السري أو الاسم الجديد للصين هذه ؟

السؤال إذا ما السبيل للتنمية بعد موتها ؟ أم أن البحث بحاجة إلى مدخل آخر هو غير المنهج البنيوي الذي يقول بموت المؤلف ؟ فلنقلب الصفحة إذا..

وقد راجعت في الخصوص :

1 - ثقافة العولمة، القومية والعولمة والحداثة، إعداد مايك فيذرستون - ترجمة عبد الوهاب علوب، الناشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للثقافة، 132 - الطبعة الأولى 2000 - مقالة : الحلم بعالم علماني؛ معنى سياسات التنمية وحدودها، ص 185، لفردريش تنبروك، وكذلك مقالة : القومية والعولمة والحداثة، ص 197 ، لجووان أرناسن.

2 - في مواجهة أزمة عصرنا، سمير أمين، الناشر سينا للنشر ،القاهرة و الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1997م، الفصل الخامس: أزمة التنمية في الوطن العربي، ص 121، الفصل السادس: شروط إنعاش التنمية، ص 139.

3 - أوهام الهوية، المفكر الإيراني داريوش شايغان، ترجمة محمد علي مقلد، الناشر دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى 1993م. كذلك يمكن الاستفادة النظرية من كتابه النفس المبتورة الصادر عن نفس الدار.

4 - التراث والتطور، المفكر الإيراني إحسان تراقي، ترجمة عبد الوهاب علوب، الناشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى 1999م .

5 - سنة 501 الغزو مستمر، نعوم تشومسكي، ترجمة مي النبهان، الناشر دار المدى، دمشق، الطبعة الثانية 1999م .

6 - مجلة: أبواب الفصلية الصادرة عن دار الساقي، بيروت، العدد الثاني؛ خريف 1994م، مقالة: كتاب دوبريه وزيغلر السجالي لجورج طرابيشي ص 120، ومقالة: جنوب أفريقيا عظمة الكلب للكاتب الجنوب أفريقي بريتن بريتنباخ، ص 54.

7 – مجلة: كتب / وجهات نظر، الصادرة عن الشركة المـصرية للنـشر العربي والدولي، القاهرة، العدد السادس عشر إبريل 2000م

8 – كتاب التاو، إنجيل الحكمة التاوية في الـصين، لاو تـسو، فـراس السواح، الناشر دار علاء الدين، الطبعة الأولى 1998م .

9 – من مكة إلى هنا، رواية، الصادق النيهوم، الناشر دار الحقيقة، الطبعة الأولى 1971م.

* * * *

نجيب الحصادي ، نهج الريبة
الذي يواجه سكرات الكتابة؛ وحيداً كقطرة المطر !

من مفكرة رجل لم يولد

7 أكتوبر 2565 ميلادية

رذاذ المطر يتطاير في الفراغ الرمـادي وراء النافـذة المـستديرة . وغرفة الاستقبال تسبح في ضباب أزرق. كنت أراها ــ في وضوء الكوارتز الزئبقي – كالبخار الثقيل ذى تكوينات المتغيرة والبطيئة كلما بدلت وضـعها أو أشارت إلى شيء. وتملكني الإحساس بأننا نذوب معًا في الدخان الأزرق ونتداخل مع الأشياء المهتزة، فكلانا بلا شكل محـدد، كـأبخرة، أو سـحب صيف، أو نفثات غاز مضيء ونادر، نشف ونندغم خـلال زمـن دائـري منزوع الفواصل، بلا ماضٍ ولا حاضر ولا مستقبل. هي قبالتي فوق المقعد الوثير هادئة مستغرقة، كأنما تصغي بكل حواسها إلـى مـصدر بعيـد لا أسمعه. وبعد وقت تساءلت زوجتي وعلامات التفكير بادية علـى وجههـا : ولكنهم أقل من أصابع اليد !

قلت بعدم اكتراث : من هم ؟!

قالت: قرأت لبعضهم، وسوف أبحث غداً عن الآخرين، أنت تعرف أن لدى هوايات رديئة !

وظلت ساكناً، فاستطردت قائلة : في مكتبة المتحف، ومكتبة الأكاديمية ... لاشك أنني سأعثر على آثارهم ... هناك فوق الرفوف !

قلت مقاطعاً : ولكن من هم ؟!

قالت : الأدباء الذين ظهروا في هذا المنخفض الحضاري خـلال القـرون الماضية، وحاولت قلة ممن توفرت لهم الموهبة والثقافـة والأدوات في ظروف لا يكاد الإنسان يتصور صعوبتها

قلت : لعل الأمية كانت أصعب عقبة .

فقالت، وهي تداعب القطة التي قفزت بجوارها في التـو، : بالفعـل .... كانت الأمية في مقدمة العقبات. ويبدو أن التخلف عن روح العصر

في ذلك الوقت أثقل أقدامهم.

قلت ك هل تركوا أشياءَ مفيدة ؟

قالت : لا أظن ! فهناك أكوام فجة وركيكة. وأضافت بعد برهة : عندما يخرج أبوذنيبة من المستنقع قبل أن ينمو ويعاني أطواره فحتى النقيق لا يند عنه. لن يكون برمائياً ولن يكون شيئاً على الإطلاق. كثير من الكتب حبر وألوان وهراء بعضها يلطم المعاني دون أن يحللها أو يهصر القلوب لتحس بها. وكحلاقة الذقن أو دق المسامير في الأحذية كان البعض يدعي الكتابة. ثم افتر ثغرها وأردفت: يمكن أن نستثني بعض أصابع اليد عبر كل تلك القرون العقيمة !

فاستسلمت لرذاذ المطر قائلاً بانتعاش : أفضل أن تريحي رأسك !

يوسف القويرى

إن الإنسان الذي يجد وطنه حلواً ليس غير مبتدى رخو، وذلك الذي يعتبر كل أرض بالنسبة له كأرضه هو القوي بالفعل، لكن الكامل وحده هو الذي يكون العالم بالنسبة له بلداً غريباً. **إدوارد سعيد**

يلزمنا أن نزيح الستائر، ضاق المكان بنا. - **محمد الفقيه صالح**

منذ مدة أزمع الكتابة في عمل نجيب الحصادي، لكن كنت وجلاً لأن عمله متميز في الثقافة الليبية؛ فهو عمل أكاديمي وتعليمي وإعمال نقدي في الفكر، في نفس الوقت الذي ينبري رفيه الجانب المسكوت عنه لمهمة التنوير وذلك بالانبراء لمعالجة القضايا المطروحة والملحة خلال إعادة طرح الأسئلة حول البديهيات والمسلمات الأول. أضف إلى كل ذلك هذا الجهد الدءوب الذي لا يكل، والحثيث في التأليف والإنشاء، وإصدار الكتب ونشرها أيضاً في العديد من دور النشر العربية ومما يعنيه ذلك من صعوبات للباحث الجاد وخاصة الباحث الليبي. إن عمل نجيب الحصادي يتم في صمت، يتأمل نفسه

وفي عزلة المتصوفة والمحاصرين المستبعدين من دائرة الاهتمام فكأنهم في هذا وبهذا يؤكدون على أهمية الأسئلة التي يطرحون؛ وعلى أن منهج منهجهم في البحث، منهج الريبة تجاه المسلمات، يكشف عن استسلام فارغ المعطي، فالمقدس ليس البديل –عند الإنسان العربي– بقدر ما هو الجاهز، لهذا فإن هذا الاعزال الذي يتلقاه مثل عمل الحصادي هو حجر صحي – في الواقع – تواطؤ المتفق عليه، خاصة وأن هذا العمل مهجوس في جانب هام منه بحس المعلمين الأوائل : الذين أنشاؤا الأكاديمية كصرح مسيج بحديقة الأسئلة المسمدة بالخيال التي كانت شوارع الفلسفة. إذا فإن ما يتلقاه الحصادي هو محصلة منهجه. انتظر قليلاً ولا تكن من شعب الله المستعجل. هو النتائج التي يكشف عنها هذا المنهج الريبي وبتعبير أدبي يستهويني؛ السيرة الذاتية للموضوع وفيها أن في سيرة الحصادي أنه تلميذ عبد الرحمن بدوي. هل أتاكم نبأ فرعون ؟

وهكذا فإن الحصادي يهجس بحس تلميذ، وهو يقوم بدور الأستاذ في قاعات المحاضرات في الجامعات الليبية، وكذا يكون وهو يؤلف الكتاب تلو الكتاب. غير أنه في كل ذلك يبدو المتريب الفطن، الشكاك المراجع، النهاج المجادل، فكل شيء يكمن في المستقبل، لأن الواجب أن نستريب في كل ما تم، لذلك لابد من مراجعة أدواتنا؛ وكلما كانت هذه الأدوات بديهية لزم مراجعتها؛ أي إن كل ما لا يقع تحت نهج الاسترابة سوف يتحول إلى مقدس وبالتالي ينغلق، وينغلق علينا فيما نبدعه. إذا صح هذا التعبير.

بغير نهج الاسترابة سوف يتحول إلى سلطة تتسلط على الإبداع، فتكون أدواتنا قد خرجت عن مسارها وما جعلها « تأزم عن مسارها هو أنها أرهقت نفسها بوظائف هي أقرب أن تناط بمناشط الأساطير وأهدرت قواها في مباحث قد لا يكون في وسع البشر القيام بها ».

فمثلاً في الفلسفة لقد آن للفلسفة، بعد مضي ما يقرب من خمسة

وعشرين قرناً، الكف عن الجدل حول طبيعية الجوهر الذي يقوم بذاته وحول طبيعة العناصر التي ترد إليها أصول الخلق وما شابه ذلك من مفاهيم هلامية لا مدلول لها سوى حاجة أصحابها القليل من الحس المشترك ».

نهج التشكيل الاسترابي

إن هذا العقل النقدي المستريب يبدو وهو ينهج نهجه أركولجيا من حيث إنه لا يبحث في حفائر المعرفة بقدر ما هو يعيد تشكيل هذه الحفائر بقوة الريبة؛ وبالتالي فإنه المسكوت عنه في البحث حيث ثمة بحث ينهج هذا النهج. ومن هنا فإن اللاعقلانية الأصولية تنظر باسترابة هي أيضاً. ولكن ريبة الخائف. لهذا النهج فإن الجدل كان يدور على المعلن لكن الضرب كان تحت الخاصرة في المسكوت عنه.

فهذا النهج كما ينهجه الحصادي يستعيض عن البلاغة بالبلاغ الذي ينكر المسلمات باعتبارها حلولاً نهائية، فإن " اتفاق ممارسي أي نشاط على منهج بعينه لا يكفي البرهنة على ملاءمته ولا يثبت مشروعيته " كما أن اكتشاف الجديد، والارتحال إلى كون أرحب ورؤية ما لم يكن بالمقدور استشرافه لا يتم عبر ترسيخ النتائج وطرح الحلول النهائية، بل بإثارة الأسئلة واستثارة الشكوك، بتقليب الترب التي تربت فيها المفاهيم السائدة، وبالريبة فيما تم تقديسه دون وجه حق. وبحفر دؤوب يعمل الحصادي على نحت وجه الحق لوجه المستريب. وتكون جداول هذا النهج وطرائقه مفتوحة ودائماً يتم تقليبها وإعادة النظر فيها، فوجهه هو وجه الموضوع. وهذه الطرق لابد من مراجعتها، فالمنطق أن نعيد النظر في المنطق لأن « الأحكام التي يعتد بها البشر بوصفها بديهية تترسخ في أذهانهم حتى ليخيل لمن يحتكم إليها أنها تمثل جزءاً لا يتجزأ من المعايير المنطقية، وعلى هذا النحو قد يحول المنطق. وطبعاً، المفهوم، دون إحداث التطور المرجو ودون ممارسة فعالية الإبداع المتمرد على ما هو راهن » ولأنه ما لم يكن كذلك، فإن التابو

يتخلق في مواجهته تابو؛ فكل جديد لا يستند أي يعيد إنتاجه في المحصلة، وبهذا لا يكون البلاغ الأول. وطبعاً، ولا النهائي فلقد « آن لنا الكف عن إصدار أحكام جازمة تحسم الأمور حسماً لا رجعة بعدها وتوصد الأبواب في وجه أية محاولة للنقد أو الريبة ».

تبدو هذه اللغة لغة البديهة أي إعادة إنتاج للمسلمات؛ ولكن أية مسلمات ؛ إنها من حيث هي البدء ومن حيث هي مقولات هي كذلك، لكنها كما يتبين للباحث؛ الدارس المتأمل والمنشغل بالفكر العربي يلاحظ كم هي مسلمات الضرورة التي لابد من الارتكان إليها كنهج للحرية، ولكن الحاصل: يتم ركنها ومن هنا يظهر الفكر العربي كفكر عاجز عن نفسه؛ لأنه وهو يبدو فكراً نقدياً ينحصر في أنه، من خلال منتجيه المفكرين والكتاب العرب، يكون كذلك عند ممارسة النقض للمناهج الأخرى. وهكذا يكون نهج الحرية الشارع لممارسة النقد على الآخر المنقود، فيم يكون الناقد خارج دائرة الضوء الذي يستخدمه.

وبذا فإن مفكرين دؤوبين وهامين، من حيث قدراتهم، في الفكر العربي يعيدون إنتاج الأصولية في شكل محدث فيكونون أصوليين غير أصلا رغم القطيعة المعلنة. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن حالنا مع هذا الفكر حالنا مع النصوص الدينية: « كيف السفر، ؟ أن نوفق بين النصوص الدينية التي تؤذن بأن الإنسان مقدرة عليه أفعاله وتلك التي تؤذن بأن الإنسان مقدرة عليه أفعاله وتلك التي تقرر أنه مختار ومسئول عنها ؟ » دعونا - كوسيلة لتوضيح كيفية الإجابة عن مثل هذه الأسئلة - نتأمل حال الممنوع من السفر، ولا يسافر الذي لا يدري أن اسمه مدرج في قائمة الممنوعين من السفر، ولا يسافر لمجرد أنه لا يرغب في السفر. ثم دعونا نقارن حاله بحال من يرغب في السفر ولا يسافر - على قدرته - لأنه يعتقد خطأ أن اسمه مدرج في قائمة الممنوعين من السفر. أيهما حر في السفر ؟

مفهومان للحرية :

إن المقارنة بين ذينك الحالين - كإمكان الإجابة عن هذا السؤال - تؤكد على ضرورة التمييز بين معنيين للحر، دأب جل من عني بقضايا الجبرية على الخلط بينهما :

المفهوم الإنطولوجي للحرية :

(THE ON-TOLOGICAL CONCEPT OF FREE-:DOM)

يعتبر المرء حراً على المستوى الأنطولوجي - بالنسبة لفئة بعينها من البدائل السلوكية - إذا (وفقط إذا) لم يكن هناك بالفعل أي عائق، مهما كانت طبيعته، يحول دون اختياره لأي منهما والقيام به.

المفهوم الأبستمولوجي للحرية :

(THE: EPISTEMIC CONCEOT OF FREDOM)

يعتبر المرء حراً على المستوى الأبستمولوجي - بالنسبة لفئة بعينها من البدائل السلوكية - إذا (وفقط إذا) لم يكن هنالك في اعتقاده أي عائق - مهما كانت طبيعته - يحول دون اختياره لأي منهما والقيام به.

نستطيع الآن أن نقرر - بناء على هذين التعريفين الإجرائيين - أن الممنوع من السفر دون أن يدري ؟ وهل تكون انطولوجيا هذا الفكر أنه لا يدري إنه لا يدري ؟ في أسئلة غير مشروعة عن الذاكرة لنجيب الحصادي استعانة بقوله لديكارت: لا يدري المرء حتى يدري أنه يدري .

بهذا فإن الريبة ليست محل اعتقاد بقدر ما هي محل ضرورة. والريبة تؤكد أنها تكون محل مفعول إن لم تكن في المرآة، وتكون محل فاعل. ومن هذا فإن شغل الحصادي شغل في أوليات الفكر شغل في المسلمات، وكأنه مشغول بنفسه عن نفسه التي تشغلها مشاغل؛ لعل ما حدث لـ" حامد نصر أبوزيد " من أهم كشوف هذه النفس: أن ننشغل بما يحدث، وبأن ننهج الريبة

في هذه المعتقدية التي تلتهم الفكر العربي وهو يعتقد أنه حل منها.

جمر الريبة :

وفيما نجيب الحصادي يتقلب على جمر الريبة " مطلقاً لخياله العنان دون أن تحدثه نفسه بإمكان أن يعقل خواطره عقال........ "، وفيما هو في هذا المسار تتضافر مناشطه وأساليبه في ضفيرة الشك فإنه يتشظي بين انشغاله بمقولاته وبين أساليبه؛ ففي الإمتاع والمؤانسة : « هؤلاء شعراء ولكل واحد منهم بحر، وهؤلاء بلغاء ولكل واحد منهم أسلوب، وهؤلاء علماء ولكل واحد منهم مذهب »؛ وهو في هذا كأنه يريد أن يكون الهؤلاء. وأنه مع « هذه الأحوال منبتة بالحس، حالم بالعقل، عاشق للشاهد. ذاهل عن الغائب، مستأنس بالوطن الذي ألفه ونشأ فيه »، وكأنه لا يسافر إلا فيما يشغله وينشغل به الذي ليس له فيه معرفة باقية ولا ثقة كاملة فهو جوال ومحتار وفي هذا استلزامه المنطقي فكأنه رهين المحبسين بين فكرة ثاقبة وأسلوب معتم – ويريده أن يكون كذلك – بين أن الكتابة إنشاء وأن الفكر توجس؛ وفي هذا يستدل الحصادي بـ (أنسى الحاج) ليعينه بقوله إن : « المؤلف خلاق بالفعل لأنه يمزج المعطي وحيا بجسده وروحه ملصقاً دمه وبصماته على الهواء الإلهي ». لكن السؤال : لماذا يبدو أسلوب الحصادي في الكتابة – كأسلوب تفكيره – وكأنه يطارد نفسه ؟ انظر إلى هذا من كتاباته « فكيف يتسنى – بعد هذا كله – أن تبوح اللغة بمواجد النفس، وأن توضع الأفكار في مسابك الألفاظ ؟ وعلى حد تعبير (كمال الحاج) أن لها أن تعبر عن الوجدان ومركبها قاصر على أن يحوز مبسوط الأشجان » وهذا غيره كثير وفي الكتب نلاحظ أن المؤلف منشغل بالتأليف في موضوعه واحدة ليضمها كتاب لكن في آخرها (جدلية الأنا – الآخر) يتجلى هذا القلق في جمع مقالات تبدو في الظاهر كموضوعه واحدة لكن يتبين للقارئ إن وحدتها في قلقها وأنها كتابة عدة وشمل يضمه التعدد لا الوحدة الظاهرة .

فأي قلق هذا الذي ينتابنا ويتسرب إلينا من كتابه الحصادي، هل هـو قلـق الغائب ؟ أم أنه قلق مشروع من حيث إن الحصادي مشغول الحاضـر بـه مشغول عن الغائب، ولهذا يظهر هذا القلق فينا الذي مفاده الانشغال بالغائب في الحاضر.

الريبة بين المنهج والأسلوب :

في « تفسخ الأشجان »، هكذا تتنزل الأشجان أن تجـسدها أفكـاراً، وتبهت الأفكار إبان تخلقها ألفاظا، وما تلبث دلالات الكلم أن تتبـدل حـين تحط الرحال عند متلقيها المقصود؛ وهكذا تحدث القطيعة بين وصاحبه حتى ليكاد أن يصبح كائناً قادراً بمفرده على التأثير والأعمال. باختصار فإن مـا يصل في نهاية المطاف لا يعدو أن يكون نسخة مـشوهة أصـلها متحـول وعروتها واهنة وهذه فسحة في الأسلوب وليست فسحة للفهم أو لتـرويض جياد الحصادي فالذي نخلص إليه مشكل الأسلوب ليس مشكلاً مربكاً، ولا أننا نخلص إلى إنكار الخصوصية، ولكن يبدو أنه ثمة التباس بين الريبـة نهـج وبين أن الريبة أسلوب، وأن الاستدراك يطفح كيله في حالة الوزن بمكيالين : أن الحديث في الحداثة وأن الأسلوب منشغل بالتراث؛ لا نعني قفـل البـاب الاجتهاد في هذا أو ذاك بل الريبة تأخذنا حد الاستغراب من هـذا الـرفض المجاني – في الثقافة العربية – لأساليب المقامات والإمتاع والمؤانـسة ... وغيرها، لكن الباب في الأمر مفتوح في كتابة الحصادي – خاصة الأخيـرة منها – دون مواربة على هاجس يغلب فتكون الغلبة لاعتناء زخرفي وتزويق ظاهر ومن لزوم ما لا يلزم، أو ما لا يستدعيه النص.

مشاكلة المشكلة :

لعل القارىء لاحظ في مقالتنا هذه أننا قاربنا أسلوب الحصادي؛ وفـي هذا قصدنا أن نقترب منه وأن ندخل فيه لنبين توجسنا مـن هـذا المـشكل

ولنشاكله في هواجسه في شعرية التقية هذه التي هي شعرية الحصادي .

وأختم بخاتمة آخر كتب نجيب الحصادي : « وأخيراً، أود الإشارة إلى أن يقيني في الأحكام الأساسية التي كنت أطلقها في معرض نقاشي للمنظور الدوجماطيقي يكاد لا يعتريه أدنى اضطراب، فأنا لا أرى خطراً على البشرية أشد من خطر المذاهب الجزمية المتشددة، برفضها المستميت للآخر، ولحطها المستمر من قدرة وكرامته. أن عمليات الطمس بنوعيه المادي والمعنوي - التي تمارس من قبل القائمين على تلك المذاهب لا تحول فحسب دون إحداث التراكمية التي يتطلبها إحداث أي نوع من التنوع الخلاق، بل وتهدد بنكوص مؤس إلى ما عفي عنه الزمان وقدر للبشرية تجاوزه ». وهذا مسك الختام.

هـــامـــش :

كنت أحاول الكتابة أو على التحديد منشغل بالكتابة فـــي موضـــوعه : الحداثة الشعرية الليبية، لأني أعمل على إكمال كتاب في هذه الموضـــوعة؛ ولأن ليَّ فيها محاضرة في برنامج (القبة الفلكية – طرابلس) الثقافي، وفي هذا كان انشغالي لما انبثق بغتة " نجيب الحصادي " الذي نـــسيته وطرحتـــه جانباً وكنت بعيداً عنه؛ ولم أكن أفكر فيه، في شغل نجيب، وهكذا كان هـــذا الموضوع ! جاءني وكأنه الشعر على غير خبر وغير حساب، كالمطر فـــي غير وقته لهذا أتمنى على القاريء أن يقرأني فـــي هـــذا ..... هكـــذا ودون اعتبارات أخرى.

* * * *

فرج الترهوني : ترجمان كثبان النمل

[كذلك الجرنال الفرنساوي متوقف على إذن السيادة، لأن مــواده حاضــرة اليوم مدة شهر لم يطبع والخدمة الذين بالمطبعة، معاشهم متوقف]: حسونة الدغيس في رسالة إلى الصدر الأعظم في الأســتانة عــام 1826 م، كــان حسونة مؤسس للصحافة باللغة الفرنسية في الأمبرطورية العثمانية، في هذه الرسالة يشتكي حسونة، الذي كان أول رئيس لتحرير لأول صحيفة بالفرنسية في الدول الإسلامية، من عدم توفر الإمكانيات، وقد ترجم إلى الفرنسية كتاب " المرآة " لمؤلفه الجزائري حمدان الخوجة، ويعد هذا الكتاب بمثابة الكتــاب الأبيض في المسألة الجزائرية . كذلك ترجم عن الفرنسية للغة العربية السائدة آنذاك - كما يظهر ذلك في الشذرة التي اخترناها من رسالة حسونة أعلاه - كتاب فتل VATTEL وهو ليس فقط بحث في حقوق الإنسان، بل أيضا دائرة معارف للحقوق المدنية كما يشير الدكتور عبد الجليل التميمي.

وهكذ فإني أعد حسونة الدغيس أول مترجم ليبي معروف ذكرته بعض الكتب المتخصصة في تاريخ شمال أفريقيا . ثم توالت عملية الترجمة خاصة مع صدور أول صحيفة ليبية في طرابلس الغرب عام 1866 م، حتى نجــد في النصف الأول من القرن العشرين العديد من المترجمين الذين ترجموا - خاصة عن الإيطالية بعض من الآداب الإيطالية كالكوميديا الإلهية لدانتى التي ترجم منها الكثير ونشر بالصحف . أما القاص وهبي البوري فقد ترجم فــي ثلاثينات القرن المنصرم، لأول مرة إلى اللغة العربية أعمال قصصية إيطالية مختلفة وقصص للويجى بيرندللو الذي سوف يترجم له الناقد والباحث خليفة التليسي - مطلع الخمسينات - بعض قصــصه ومــسرحياته كمــا تــرجم للبرتومورافيا .. وغيره، وسوف يكون التليسي من المترجمين العرب الــذين اهتموا بترجمة الآداب حيث ترجم أعمال لوركا وطاغور الــشعرية الكاملــة ومختارات من الشعر العالمي، أما يوسف الشريف فقد ترجم من أدب الأطفال عند شعوب العالم. وقد توالت الترجمة الليبية فــي هــذا المجــال وغيــره

في كترجمة نجيب الحصادي في فلسفة العلوم وترجمته للموسوعة الفلسفية / اكسفورد، ترجمة محمد الوافي للحوليات التونسية، وزخرت الصحف والمجلات منذ صدور أول صحيفة ثم أول مجلة عن لغات عدة خاصة التركية التي ترجم عنها محمد الأسطى.

لكن الترجمة إلى اللغة العربية لم تزخر رغم ذلك بالاهتمام الضروري، فقد عدت من لزوم ما لايلزم، ويذكر " تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام 2002 م " : أن الكتب المترجمة أرقامها هزيلة للغاية، فالعالم العربي يترجم سنويا ما يقرب من 330 كتابا، وهو خمس ما تترجمه اليونان، والإجمالي التراكمي للكتب المترجمة منذ عصر المأمون حتى الآن يبلغ 100000 كتاب وهو ما يوازي تقريبا ما تترجمه أسبانيا في عام واحد.

وكذلك فإن تاريخ الترجمة إلى العربية حافل بالطرائف التي تؤكد أن مهمة الترجمة ليست من المهام الأولى في عصر النهضة الحديث. وفي هذا فإن ترجمات لطفي المنفلوطي الشهيرة قد تمت وهذا الكاتب لا يعرف أية لغة غير العربية؛ تفسير ذلك أن المنفلوطي كان يطلب ممن يعرف اللغة الفرنسية أن يحكى له محتوى الرواية ثم يقوم المنفلوطى بصياغتها عربيا؛ إن ماجدولين هي من بنات المنفلوطي غير الشرعيات. وقد قمت والصديق عبد الحميد البشتي بشئ من هذا : اتيح لنا في السجن الحصول على كتب بالإيطالية، كان عبد الحميد يجيد الإيطالية فيقوم بالترجمة الشفهية إلى العامية والفصحى معا، مدققا في المعنى لا في الأسلوب حيث أقوم بعد ذلك بصياغة هذه الترجمة، وبهذه الطريقة أصدرنا أكثر من كتاب - في ظروف السجن - عن النهضة الإيطالية وغير ذلك، مما أتاح للزملاء الإطلاع والمعرفة وإشغال الوقت الجم في النافع.

من هذه التجربة، من غيرها من القراءات، تؤكد لي أن الترجمة إعادة تأليف للنص المترجم، النص الذي يصبح من حق المترجم في النهاية، إنه

ملكه وليس ملك مؤلفه. إن اختلاف المترجمين للنص الواحد قد جاء من أن : كل مترجم يعيد كتابة النص المترجم، مستندا على مرجعية هي نتاج تمكنه من اللغتين المترجم منها والمترجم إليها، نتاج ثقافته في اللغتين وفي الموضوع المترجم فيه، معرفته بأسرار اللغتين وذائقته فيهما.

إن المثل الإيطالي الذي يقول : الترجمة غش الحبر بالماء، صائب . لأنه يعنى أن الماء هو ذات المترجم وأن الغش قائم في عملية النقل ذاتها؛ المترجم الفلاح الذي يلقم نوعين مختلفين من الفاكهة فينتج نوعا يجمع بين خصائص النوعين، لكنه مختلف عن أي نوع مما لقم. يرى هيدجر : أن اللغة منزلة الوجود، لهذا فإن أرى منزلة الترجمة بين منزلتين فالترجمة فيها شئ ما حى من الأصل تنقله في النص المترجم، لكن ثمة جزء يستأصل في هذه العملية، بيد أنه ثمة اضافة حية للنص من اللغة المنقول إليها، فيكون النص المترجم بذا النص الحى / الميت. ولهذا السبب فإن كل نص يشتكي من مترجمه كما يذعن ميلان كونديرا دون أى سخرية : إن موقف المترجم دقيق للغاية؛ إنه يجب أن يكون مخلصا للمؤلف وفي نفس الوقت لشخصيته كمترجم؛ فما العمل ؟ إنه يريد - بوعى أو بغير وعى - أن يمنح النص أو يغلفه بحسه الإبداعى الخاص؛ وكأنه سيعطيه كل مشاعره، إنه يختار كلمة لا تخون المؤلف بشكل واضح ولكنها لاتزال تنبثق من مبادرته الشخصية .. أوه أيها المترجمون لا تمارسوا فينا .. ".

هذا الحوار الدائم بينى وبين الصديق فرج الترهوني الذي ترك وظيفته مؤخرا واتخذ الترجمة طريقه الذي لا يكل في حفره، و لا نكل في مناقشته، وقد وجد فرج في الترجمة القماشة التي تروى عطش الروح، وفي الآداب هذه الروح، وإنه وإن لم يتخذ من الكتابة سبيلا فقد كانت قراءة الإبداع شغفه، هو الذي يشده عراك الصعب. أعتقد أن فرج الترهوني أول مترجم ليبي للرواية على الأقل فيما هو منشور، وأول مترجم ليبي يحظى بالنشر لسلسلة

من الكتب في فترة قصيرة نسبيا، وقد نشر أول رواية من ترجمته في سلسلة إبداعات عالمية الكويتية وله رواية ثانية تصدر عن هذه السلسلة.

وقد شدني من البدء هذا العمل الدؤوب والذي لا يكل للترجمة إلى العربية عن الإنجليزية اللغة التي يجيدها فرج الترهوني، ومحاولاته المستميتة لدراسة فن الترجمة والقلق المكثف لتجويد ترجمته. ومن أجل توضيح مهمته كمترجم فإنه كتب مقدمة ضافية لترجمة رواية " كثبان النمل في السفانا " لتشنوا أشيبي الكاتب النيجيري الشهير : يجرنا موضوع اللغة هنا إلى نمط الكتابة عند أشيبي، فهو لا يلتزم بأسلوب روائي واحد، ويبدو بعض مقاطع من روايته مزيجا سرياليا غريبا، يحوى رؤى وأخيلة، وينحو في هذا العمل إلى الدخول في تأملات فلسفية، لها علاقة أكيدة بالموضوع ولكنها مليئة بالأساطير والحكايات الشعبية للوصول بها إلى المعنى الذي ينشده، و لا يخفي ولعه بالأمثال والحكم الأفريقية الشعبية، التي لا يأنف من ترديدها في كافة أعماله، بل قد يكررها في العمل نفسه أكثر من مرة في مواضع مختلفة، ويبين غرامه الشديد باستعمال المترادفات والتلاعب اللفظي لإحداث تأثير معين لدى المتلقي، وقد لا يكون من السهولة ترجمة جملة فيها مثل تلك المترادفات، لتحدث التأثير المنشود نفسه لدى قارئ العربية، الذي تحدثه لدى القارئ بلغة الأصل، وحيث لم يكن منسبا وضع هوامش لتفسير بعضها، فقد حاولنا إضافة التعبير باللغة الأجنبية أحيانا .. الخ ".

وقد أطلت هذا الاستدلال كي أبين أسلوب فرج الترهوني وأيضا الحس النقدي لفرج الترهوني الذي يجعله يتمكن من تقيدم وجهة نظر فيما يترجم، وبالتالي يقدم فكرة ضافية للقارئ حول المؤلف وحول النص هذا التقليد الذي أتمنى أن يتبعه في كل أعماله؛ فقد كنت كثيرا ما أقرأ نصوصا دون معرفة بمؤلفيها أو بوجهة نظر نقدية تضئ لي ما أتلقي. وفي هذه المقدمة يشير الترهوني إلى طريقته في تذليل صعاب ترجمة العامية الإنجليزية الإفريقية،

حيث استعان ببعض العمال الذين بحث عنهم في شوارع مدينته بنغازي الزاخرة بمثل هؤلاء، وعند ترجمته لرواية هندية دعى لبيته طبيبا هنديا ليناقشه في بعض ما غمض عليه من تقاليد هندية احتوتها الرواية، ولم يكتف في ذلك بما تقوله القواميس الميتة .

فهل هو، بهذا الأسلوب، عمل يوافق كونديرا أم العكس ؟ من أنه: " بالنسبة للمترجم، المرجع الأعلى يكون الأسلوب الشخصي للمؤلف، ولكن معظم المترجمين يخضعون لمرجع آخر؛ إنهم يخضعون للنموذج الحرفي لـ الفرنسية الجيدة، الألمانية الجيدة، .. الخ، بالتحديد، الفرنسية، الألمانية تلك التي نتعلمها في الفصول الدراسية. إن المترجم يعتبر نفسه سفيرا من ذلك المرجع إلى المؤلف الأجنبي؛ هذا هو الخطأ، إن زي مؤلف له بعض القيمة لا بد أن يتجاوز ذلك الأسلوب الجيد وفي هذا الانتهاك تكمن أصالته؛ ومن ثمة علة وجود فنه. إن جهد المترجم الأساسي يجب أن يوجه لفهم ذلك الانتهاك ".

يبدو واضحا أن كونديرا يعتبر أن انتهاك مقدس اللغة هو أساس الترجمة، كما هو أساس التأليف فالترجمة تالية لانتهاك المبدع للغة، وبالتالي من تحصل الحصل أن تتخذ الترجمة من أسلوب المؤلف لغة؛ التأليف هنا هو اللغة، التي لا تكمن في القواميس والقواعد إلا باعتبارها علامات متفق عليها وسلوك سائد . تحضرني هنا قصة طريفة : أحد مترجمى فيكتورهيجو؛ صادفته كلمة في قصيدة لهيجو لم يعرف لها معنى ولم يجدها في القواميس فاتصل مستعينا بهيجو الذي قال : إذا كانت هذه الكلمة لا توجد في الفرنسية، فقد وجدت منذ وضعتها . هذا حال المفردة فما بالك بالأسلوب الذي يشير له كونديرا .

ومن جهة أخرى لقد خلط الترهوني بين ترجمة الآداب والسياسة وبعض المقالات العلمية، هذا يمكن أن يوسع تمكنه من عملية الترجمة؛

خصوصا على مستوى المصطلحات والمفردات، غير أن التخصص سيكون في تقديري أكثر أهمية على مستوى الأسلوب؛ حيث إن ظلال الشعرية في العمل الأدبي تحتاج لجهد مكثف وأكثر خصوصية. وفي غير هذا فإننا نجد المكتبة الليبية ينقصها الكثير من التراجم؛ لعدم اهتمام المترجمين العرب ما يخص ليبيا لأنه غير مطلوب من الناشرين من جهة، ولأن ليبيا تبدو من آخر اهتمامتهم، هناك في المكتبات الأوربية الكثير من الكتب التي من الضرورة بما كان ترجمتها إلى العربية.

أخيرا لقد كتب الشاعر والناثر والمترجم الشفيف بسام الحجار كتابا في مديح الخيانة، وأنه من أجمل الخيانات؛ خيانة المترجم التي لولاها لألفنا صقيع مبدعي اللغة الواحدة الأحد، وقدسية اللغة الأم التي لو لم نخنها لما كانت البشرية، لما وضعت قدمنا الحديدية الأولى على المريخ هذه الأيام وأنا أكتب هذا.

هوامش ومراجع

هــوامــش :

1- كتبت هذه الرسالة عام 1836 م قبيل وفاته في 17 ديسمبر من نفس العام، بعد أن عاش حسونة الدغيس حياة من الصراع الثقافي والسياسي، وبعد أن عاش هاربا بين باريس ولندن والأستانة. حدث ذلك إثر مؤامرة لعزله من منصبه كوزير للخارجية، ولبث الشقاق بينه وبين حاكم البلاد صهره يوسف باشا . ساهم في هذه المؤامرة السفير الانجليزي ورنجتن – زوج البنت غير الشرعية للملك جورج الرابع – في ايالة طرابلس. هذا السفير اتهم حسونة الدغيس بالتآمر، مع قنصل فرنسا العام بطرابلس ومراسل المجمع العلمي الفرنسي البارون روسو، في قتل الرحالة الانجليزي الميجر لاين، وأن حسونة سلم وثائق الميجر لاين للبارون روسو. وقد كان والد حسونة الدغيس وزيرا للخارجية لحكومة يوسف باشا القره مانلى بايالة طرابلس الغرب، وقد شجع هذا الوالد ابنه حسونة على دراسة ومعرفة الحضارة الأوربية؛ وأقام لأجل ذلك زمنا طويلا بأوروبا لدراسة لغاتها، قوانينها، وعادات شعوبها، كما ساح في بلادها خاصة فرنسا وإنجلترا، وقد عده سفير للسويد بأنه : نادرة زمانه في المعرفة والعلم.

2- أقام حسونة الدغيس بفرنسا أكثر من سنتين، وأصبح يتكلم اللغة الفرنسية بطلاقة، و تمكن من الكتابة بالفرنسية كما تبين الكثير من الرسائل التي وجهها إلى المسؤولين بخصوص قضية الميجر لاين. كذلك فإن علاقته بالبارون روسو كانت علاقة علمية كما تبين الحوليات الليبية، إلى جانب إصداره للصحيفة الفرنسية بالأستانة.

3- نشر كتاب " المرآة " لحمدان بن عثمان خوجة مترجما من العربية إلى الفرنسية بقلم : ح، د .. الشرقي وهي الحروف الأولى لحسونة الدغيس.

4- المرجع الوحيد الذي بين يدى فيما يخص حسونة الدغيس هو كتاب الباحث ومؤسس مركز البحوث التاريخية في زغوان بتونس الدكتور عبد الجليل التميمي . وهناك مخطوط يخص حسونة الدغيس للمؤرخ الليبي محمد بازامه، الذي توفى دون أن يتمكن من نشره هو وغيره من المخطوطات. كم نأمل من أصحاب المال ورجال الفكر والمهتمين من الليبيين أو من غيرهم - حيث ليس لليبيين اهتمام يذكر بتاريخ بلدهم - العمل على نشر هذا المخطوط، والبحث في هذه الشخصية والدعم المادى لمن يرى أهمية القيام بمثل هذا. وإن الرجاء ما لازال منصبا على الدكتور عبد الجليل التميمي الذي أزال الغبار عن مثل هذه الشخصية الهامة تاريخيا، في تبيين العلاقة بين الشرق والغرب منذ أكثر من قرنين تقريبا.

5- نشر فرج الترهوني العديد من القصص القصيرة المترجمة في المجلات الليبية والعربية، كذلك ترجم ونشر مقالات علمية في مجلة الثقافة العالمية الكويتية.

* * * *

المـــراجـــع

1- بحوث ووثائق في التاريخ المغربي 1816 - 1871، الدكتور عبد الجليل التميمي، الدار التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى : في 11 مارس 1972م.

2- تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام 2002، المكتب الإقليمي للدول العربية، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، القاهرة، الطبعة الأولى : 2002م.

3- الطفل المنبوذ، ميلان كونديرا، ترجمة رانية خلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى : سبتمبر 1998م.

4- التفكير واللغة، الدكتورة جودث جرين، ترجمة عبد الرحمن العبدان، دار عالم الكتب، الرياض، الطبعة الأولى 1990م.

5- مجلة الألسن للترجمة، جامعة عين شمس، القاهرة، العدد الثالث : يوليه / ديسمبر 2002م.

6- كثبان النمل في السافانا، رواية، تشنو أشيبي، ترجمة فرج الترهوني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبداعات عالمية، العدد 339، ديسمبر 2002م.

7- الحرب في زمن السلم، بوش، كلنتون، والجنرلات، ديفيد هالبرستام، ترجمة فرج الترهوني، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، الطبعة الأولى : 2002م.

8- ترجمة فرج الترهوني، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، بنغازي، الطبعة الأولى 2003م.

9- موت فيشنو، رواية، للكاتب الهندي مانيل سوري، ترجمة فرج الترهـوني، تحت الطبع، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت.

* * * *

فـي الكـتـب

كتاب « مهرجان رفيق الادبي »

جاء كتاب مهرجان رفيق الأدبي الذي أشرف عليه وأعده الأستاذ الدكتور محمد دغيم، ومن منشورات جامعة قاريونس بنغازي عام 1993، ليذكرنا بأن هنالك حضارات سادت ثم بادت؛ حيث ضم هذا الكتاب البحوث والدرسات والأشعار التي ألقيت في مهرجان رفيق الأدبي الذي أقامته كلية الأداب بالجامعة الليبية بين 4 - 6 ديسمبر 1971م.

هذا المهرجان اليتيم يتم غيث في قصيدة غيث الصغير لشاعر الوطن أحمد رفيق، الذي أقيم في الذكرى العاشرة لوفاته، والذي تقيمه جامعة ليبيا للثقافة. وإصدار هذا الكتاب اسغرق اكثر من عشرين عاما وقد ينشر هذا المقال ولم يعرض الكتاب بالمكتبات نتيجة مشكلة صغيرة في إدارة الجامعة !!

ولقد كانت همة الدكتور محمد دغيم وراء جمع وإعداد هذا الكتاب الذي بقيت أوراقه كما يشير في المقدمة محفوظة عنده طول هذه المدة . وفي كلمة الدكتور عمر التومي الشيباني رئيس الجامعة آنذاك - التي يحتويها الكتاب - أمان كثيرة لم يتحقق منها شيء؛ مثل أن الجامعة ستقيم مهرجانات أدبية أخرى، وأن كلية الآداب ستعقد حلقات دراسية حول الشعراء أحمد قنابة وأحمد الشارف وعلي الرقيعي وإبراهيم الأسطى عمر .. الخ. أما الأستاذ الدكتور محمد دغيم فيقدم في كلمته أخبارا لم تتحقق أيضا؛ مثل أن مجلس محافظة بنغازي " خصص جائزة مالية سنوية باسم جائزة رفيق الأدبية، تمنح لأفضل ديوان شعر يطبع كل عام " و" وجعلت هذه الجائزة تحت تصرف مجلس كلية الآداب، يضع لها الشروط ويشكل لجنة للحكم على ما يتقدم به من إنتاج " !، ولم يتم رصد هذه الجائزة ولا غيرها، ولا توجد في ليبيا اية جائزة أدبية أو علمية حتى هذه الساعة، وحتى أن أمين مازن أمين رابطة الأدباء والكتاب أعلن أنه سيرصد جائزة باسم الأديب والمفكر المرحوم عبدالله القويري، لكنه تخلى عن ذلك أيضا.

ويحيل فهرس الكتاب إلى بعض المشاركات العربية، من قبل أساتذة كانوا يدرسون بالجامعة الليبية وبعضهم جاء من أمريكا وغيرها، ولم نجد مشاركة من قبل الكتاب والأدباء من غرب البلاد غير الشاعر علي صدقي عبد القادر !!. أما مشاركة الأستاتذة العرب فهي مشاركة في الأغلب تحت باب : حكم الضعيف في يد المضيف، أي أنها دراسات الضيف المجامل.

وكنا لاحظنا ذلك في غير هذا الكتاب؛ كما حصل مع الشاعر الفلسطيني المرحوم معين بسيسو الذي انكر كتابه عطر الأرض والناس في الشعر الليبي، لم يذكره في نتاجه الادبي أو في فهرست كتبه، كما نسي أو تناسى الأساتذه الدكتور عبدالقادر القط والدكتور مصطفى ناصف والشعراء علي الخليلي وخالد محادين .. وغيرهم،كتاباتهم حول الأدب الليبي ومشاركتهم الثقافية في ليبيا بعيد تركهم البلاد.

أول الأبحاث المنشورة هو بحث (رفيق في مرحل حياته الأولى 1898 - 1925) للدكتور طه الحاجري وهو صاحب كتاب (لمحات أدبية من ليبيا) الذي جمع فيه معلومات أولية ويرجع إليه اغلب الكتاب والأكاديميين الليبيين باعتباره الدرة اليتيمة، وهو الكتاب القادر أي واحد منهم أن يؤلف على منواله أكثر من كتاب، لكن كسلهم حليف هذا الكتاب الذي جمعه المؤلف بعد ذلك مع بعض المقالات الأخرى في كتاب أسماه " صور من أدب المغربي ".

وهذا الورقة : رفيق في مراحل حياته الأولى؛ ترجمة فيها شيء من الدقة لحياة الشاعر - سنلاحظ في الأبحاث الأخرى إن كل باحث يقدم شيئا من هذه الترجمة - حيث يشير الباحث إلى إن اسم الشاعر هو أحمد رفيق، وان اسم والده هو محمد أمين، وأن جده هو الحاج أحمد رفيق المهدوي، وأن جد أبيه هو محمد المهدوي شيخ بلدية بنغازي، كما أشار لذلك الحشائشي في رحلته !!.

ويشير الدكتور إلى ان الشاعر أحمد رفيق ولد في بلدة فساطو بالجبل الغربي، حيث كان والده يعمل كقائم مقام، ودرس في مدينة طرابلس ومصراته والزاوية التي حصل فيها على الابتدائية عن عمر يناهز 13 سنة، ثم انتقل إلى الإسكندرية عام 1913 عقب اتفاقية لوزان وتسليم الترك البلاد للإيطاليين ومكث بالإسكندرية إلى عام 1921، وهنا تسهب الورقة في تقديم صورة عن أحوال مدينة الإسكندرية، وحول الحياة الثقافية فيها !!، وتذكر أن أحمد رفيق كان على علاقة بالشاعر بيرم التونسي، وأنه تأثر بالشاعر التونسي دون أن يقدم أي تعليل لهذا الاستنتاج، وتشير إلى أن الشاعر تعلم اللغة الفرنسية بمدرسة الفرير بالإسكندرية وتعرج على علاقته بالشاعر الليبي أحمد الفقيه حسن الذي، كان أيضا مهاجرا بالإسكندرية.

والاشارة لهذه العلاقة تبين لنا انقطاع الصلات بين الليبيين في المهجر؛ فالعلاقة كما بينتها الورقة بين الشاعرين علاقة عابرة بالنسبة للتجربة الشعرية ولحياتهما. وتكشف الورقة ان شعر رفيق الشاب قد ضاع جله دون توضيح لاسباب هذا الضياع !، وتبين معاناة الشاعر من الشعر في تلك الفترة حيث يقول رفيق :

لما رأيت قصوري في مودتكم

وبان عدمي لكن أهديتكم كلي

فالشعر أحسن ما يهدى لذى فهم

فاقبله من صاحب مازال في خجل

مما جنته عليه حرفة القلم

أما مقالة " التصوير التاريخي في قصيدة غيث الصغير " للمرحوم صالح مسعود بويصير؛ وهو أول وآخر مقال – كما أعتقد – كتبه المرحوم بعد عودته إلى ليبيا من المنفى الذي مكث فيه أكثر من عقد من الزمان، وهو

مقال إنشائي يتحدث عن جهاد الليبيين أكثر مما هو دراسة في قصيدة غيث الصغير الشهيرة؛ لهذا فالكاتب يشير إلى الشعر الشعبي الذي قيل في معارك الليبيين مع الإيطاليين ويبحث في معاناة الليبيين وقمع الفاشيين، ويشير إلـــى قصائد أحمد رفيق دون تحليل أو تعليل كما في قول الشاعر :

ولست أبالي أن تجر صراحتي

جفاء عظيم أو عداوة غضبان

فمن ساءه قولي وفعلي فإنني

توخيت أن ينشق من غيضه الثاني

أنا لفي زمن، رؤوس رجاله

كالقرع والبطيخ والقلعاوي

لا خير في أحد، جاهل

بالغش ممتلىء، وإما خاوي .

من أهم الملاحظات التي يبرزها بحث المعاني التربوية في شعر أحمد رفيق المهدوي للدكتور عمر التومى الشيباني قوله " إن هذه درسة مقتــضبة انشاء الله سوف أكملها في المستقبل "، وهذا يبرز حالة عند الكتاب والمثقفين والمسؤولين الليبيين الذين يبدون دائما على عجل؛ يقتضبون ويؤجلون عملهم إلى المستقبل، حيث لا يتم استدراك هذا الاقتضاب أبدا، كما نلاحظ في بحث الدكتور الشيباني هذا. ثم الاتكاء على المعلومات الجاهزة وإعادتها كما هي، بحيث يبدو البحث تكرارا لأبحاث أخرى في جزء كبير منه، غير هذا فــإن الباحث يضع أو يستنتج بعض الأسئلة الأولى التــي لا ضــرورة لهــا، ولا يحاول وضع إجابات ولو افتراضية لهذه الأسئلة مثل :

1 – ما علاقة أحمد رفيق المهدوي بالنضال المسلح في ليبيا ؟ وما علاقته

بالشهيد عمر المختار ؟ ولماذا لم يرث الشاعر شيخ الشهداء عمر المختار ؟ ...

2 – لماذا اضطر أحمد رفيق المهدوي للعودة إلى ليبيا دون أهله ؟ ولماذا اضطر الشاعر لمغادرتها وترك وظيفته للعمل كعامل يجمع الحجارة في جبال تركيا ؟ ..

ثم هذا التركيز والجنوح عند الباحث – كما عند الكثير من الباحثين كما سوف نلاحظ – إلى تقديم الشاعر في قصائده الوطنية التي " يطغى عليها الإصلاح السياسي والاجتماعي "، وهو منحى بارز عند الشاعر لا يبذل فيه الباحث أي جهد، حيث يقوم بعرضه دون دراسة أو تحليل . أما عنوان البحث فيأخذ في المتن حيزا هامشيا يرصعه الباحث بالاشارة للموثرات الشعرية والمعين الذي يركن اليه الشاعر، وهو التراث العربي الشعري، بحيث يبدو وكأنه يريد ان يقول ان رفيق مكرر ومردد لشعر الاقدمين لا أكثر.

يقول الدكتور محمد دغيم في مستهل بحثه " نظرات في شعر رفيق السياسي " إن عرض شعر رفيق السياسي كله يحتاج إلى كتاب، ولا أعرف السبب الذي يدفع الأساتذة الليبيين إلى وضع مثل هذه الإشارة والنتيجة هي مقال قصير رغم فقر المكتبة الليبية وتوفر الوقت.

ومما يلفت النظر في هذا البحث النظرة التي تحصر شعر رفيق باعتباره مقالا سياسيا، ويشير الباحث إلى امتناع رفيق على نشر شعره في كتاب دون أن يبين لنا أسباب هذا الامتناع؛ الذي نعلمه جميعا حيث جمعت شعر رفيق لجنة الرفيقيات : رجب الماجرى، محمد بازامه، المرحوم مصطفى بن عامر، عبدالمولى لنقى، ونعرف أيضا أن أغلب الشعراء لم يصدروا شعرهم في كتب : أحمد الشارف الذي جمع شعره الأستاذ على مصطفى المصراتي، شعر أحمد فؤاد شنيب، عبدالغني البشتي، محمد المطماطي، محمود المنتصر وغيرهم والذي لم يجمع حتى الآن.

ومن أهم الأسئلة التي ترد في هذا البحث؛ السؤال الذي يدور حول صمت رفيق عن رثاء عمر المختار، الذي شنقه الطليان في 16 سبتمبر 1931م، هو رمز الجهاد وبقية الأمل في ذلك الظلام المخيم على البلاد، إن هذا الصمت يدعو للدهشة والاستغراب فما سببه يا ترى ؟. إن الباحث يكتفي بالدهشة والاستغراب حول صمت شاعر الوطن عن رثاء بطل الوطن، ويكتفي بهامش يقول فيه ذكر لي أحد (؟) أصدقاء الشاعر أن رفيقا استهل مرثية في عمر المختار مطلعها :

حياتك للعلياء والمجد أفعال

وموتك ماتت فيه لناس آمال

ولكنه لم يتم القصيدة، وجعلها مطلعا لمرثية في صالح المهدوي أحد أعيان مدينة بنغازي الذي توفى سنة 1934، وقد كان من كبار المجاهدين، قبل أن يعود إلى مدينة بنغازي بعد توقيع الصلح مع إيطاليا.

اكتفاء الباحث الدكتور دغيم باستغراب، ولم يثره أن رفيقا غير رثائه من عمر المختار الرافض للإيطاليين إلى الشيخ المهدوي أحد أعيان بنغازي الذي ترك ساحة الحرب بعد توقيع صلح مع الإيطاليين، ولم يقدم حتى على وضع افتراضات فما بالك بالبحث والدرس والتنقيب. ولو كان الباحث الدكتور دغيم قدم لنا دراسة هامة يبين لنا الفارق بين شعر رفيق السياسي قبل المهجر ومن المهجر ثم العودة إلى الوطن، لكان بهذا سيكشف لنا عن خصائص هذا الشعر وبأسلوب غير مباشر كنا سنعرف الذي طرأ على رفيق من أثر هذا المنفى الاختياري، كنا سنخرج من حالة العرض التي اتسم بها البحث لمشاركة الشاعر في القضايا الوطنية إلى دراسة الحالة الشعرية ذاتها وتماسها مع هذه القضايا.

وقدم الدكتور دغيم استنتاجا حول رفيق بقوله : فهو بمثابة صحفي او

مقرر وان كان شعره يغني عن المقال السياسي أو التقرير الصحفي وهذا كلام مضمر حول شعرية رفيق، لكنه يوضح ذلك بالقول : رائد من رواد الوطنية وسياسي أكثر منه شاعرا. بذلك يبدو وكأن الباحث يؤكد على ان القضايا الوطنية هي عمل رفيق وليس الشعر. إن هذه الموضوعة دار حولها الكثير من الآراء سواء عند الأستاذ خليفة التليسي أو غيره . ويقدم الباحث في الخاتمة السؤال الذي تتردد في الفترة الأخيرة من حياة الشاعر وهو : أين شاعرية رفيق وأين حماسه كمواطن بل كرائد للوطنية ؟ ويجيب الباحث إن الشاعر كان في آواخر حياته يعاني المرض والعزلة، ومن إسراف البعض في اتهامه بالسكوت والتخلي عن الشعب ! إن هذا الجانب يحتاج إلى بحث موسع كما ظهر وكما أشار الدكتور دغيم في مقدمة بحثه.

أما بحث الدكتور محمد مصطفى رضوان " الوحدة الوطنية والعربية في شعر رفيق " فهو استعراض لأشعار للشاعر في الخصوص لا أكثر ولا أقل، هو بحث زائد ناقص لان ما يستعرضه تم تناوله بشكل أو باخر في البحوث الأخرى.

يأتي بحث الأستاذ محمد أحمد وريث " هوامش على حياته وشعره " على شكل هوامش بحق، فيثير أسئلة ولا يبحث فيها ومن ذلك : كان رفيق لا يحب الإقامة في بلاد الأتراك ويرى فيهم أناسا لا يوافقون مزاحه ولذلك سماهم أهل البرانيط، وقال عنهم :

فألقت عصا التسيار في شر بقعة

تألب في أرجائها شر سكان

إن الباحث بهذه الملاحظة يشير إلى علاقة رفيق بالمهجر، وبالتالي اثر هذا المهجر على شعره لكنها ملاحظة الهومش التي لا تبحث في الدلالة ولا تثير مدلولا . بذا فالبحث لا يخرج عن أسلوب الاستعراض لقصائد الشاعر،

لقضاياه الوطنية ومواقفه الذاتية، ولا تستوقفه الأسئلة. وان كان هذا الاستعراض يكشف عن العلاقة الخارجية للشاعر بهذه القضايا وبتجارب هامة مثل تعرضه للسجن . وحين يبحث الأستاذ وريث في علاقة الشاعر بالمناسبات والقضايا التي قال فيها شعره يؤكد على ذاتية وجوانية هذه العلاقة، لكن هذا التأكيد يجيء في شكل استعراض لأبيات من قصائد للشاعر، ولا يعمل على دراسة هذا الاستنتاج من خلال تحليل هذه القصائد.

يجيء بحث " رفيق وفلسفة الجمال " للأستاذ محمد مصطفى بازامه، ليحيلنا على باحث هام ودارس تبينه هذه الدراسة الجادة والقراءة المتأنية، التي نفتقدها في هذا الكتاب فيما يخص شاعرنا رفيق، لا شك أن الشاعر فيلسوف جمال، وانّ الشعرية هي الجمالية عند الشاعر ولهذا يقول الأستاذ محمد بازامه في مقدمة بحثه : " موضوع هذا البحث، قد يحمل على الظن بأن لرفيق في فلسفة الجمال والفن رأيا مدونا، وأن كتب مقالات نشر بعضها ولم ينشر البعض الآخر (؟)، إلا أنه لم يتناول في أي منها هذا الموضوع بالدرس والتحليل، وإنما هو رأي له أورده متفرقا في بعض قصائده، وحاول ان يعبر بالشعر عنه. ومن هذا المصدر نستنبط نحن نظريته الخاصة، فمن شعره أو شاعريته تنبثق نظريته أو على الأصح رأيه في الفن والجمال ".

وإننا نرى أن شعر الشاعر ذاته فلسفته الجمالية، وليس مثلما ينشغل هذا البحث بالمفاهيم الجمالية التي ترد هنا أو هناك في هذا البيت أو تلك القصيدة، فالشعرية في ذاتها هي مفهوم الشاعر الجمالي. أما بخصوص صوفية رفيق فهي صوفية حسية وليس كما حاول الباحث، ان يقحم مفاهيمه الصوفية التي استمدها من الغزالي على شعر رفيق وذلك بالاستدلال بابيات لرفيق من هنا وهناك هي اقل شعره تماسكا ودلاله . فرفيق الشهواني في قصائده الغزلية الحسي في كل قصائده هو رفيق الشاعر، والشاعر

المعروف بغلمانياته المستبعدة من الديوان وهي ديوان في حد ذاتها؛ قسرا، وهي قصائده عرف بها كما كما عرف بتلك القصائد شاعر العربيـــة ابــو نواس في التراث الشعري العربي العريق . وبهذا فإن رفيق حـــسي حـــد التصوف أي حد الارتقاء بهذا الحسي وجعله معنى الوجود، لا بالبيان ولكن بالشعر، وقد دلل على ذلك أكثر من دارس لشعره مثـــل الأســـتاذ خليفـــة التليسي والشاعر فرج العربي.

إن بحث الدكتور مصطفى ناصف " الثقافة العربية الحديثة ولغة رفيق " من نوع البحوث أو الكتابة التي تنحو الى التقويل، أو التي تتخذ من ندوة ما، أو عنوان موضوع، تكأه لتقول ما تريد فيكون الكلام غير المناسب فـــي المكان غير المناسب في الوقت غير المناسب . والباحث يبدأ بحثه بنقد هـــام لبحاث ودارسي شعر رفيق : وهناك قلة قليلة من الباحثين أرادت أن تنظـــر على الخصوص فيما يسمى باسم القيمة الفنية في شعر رفيق. وهـــذا يجعـــل القاريء يظن أن الباحث سوف يكمل هذا النقص ولكنه يخرج عن الموضوع بموضوعه، موضوع شكل الإنسان العربي وأشكال الشرق – الغـــرب، أمـــا الشذرات القليلة التي تنحو نحو رفيق فهي عكاكيز الحديث حين يريد الباحث أن يعرج من زقاق المشكل إلى شارع الأشكال. وبهذا فاجترار رفيـــق فـــي ثنايا البحث إن هو إلا فكرة التكرار؛ من حيث هي تعبير سحري عن سلطان الكلمات أو سلطان المناسبة : مهرجان رفيق اردبي.

يلفت بحث الدكتور عبدالمولى محمد البغدادي " نظرات في شعر رفيـــق " النظر لخلوه من ذكر المراجع، التي استند عليها هؤلاء البحاث في أبحـــاثهم، بحيث يظهر أن قول الدكتور عبد المولى : ومن الإنصاف أن نذكر أن أحمد رفيق لم يصل في مستواه الشعري إلى الدرجة التي يمكن أن يتساوى فيهـــا مع كبار زعماء المدرسة التقليدية الحديثة، وذلك في رأي يرجع إلى أن تأثر رفيق بزعماء هذه المدرسة أشد وأقوى من تأثره بنوابـــغ شـــعراء العـــرب

القدامى، في الوقت الذي نجد فيه زعماء هذه المدرسة يرتبطون بالشعر العربي القديم في أرقى عصور ازدهاره. وقد ظهر الرأي كنوع من السطو على ما قال به الأستاذ خليفة التليسي وحلله في كتابه الهام : رفيق شاعر الوطن، الصادر في طبعته الأولى عام 1965 وفي الصفحة 47 الفقرة الثانية وهي : ونكاد نجزم أن القاعدة التي اعتمد عليها رفيق في تكوين وجدانه الشعري وصياغته الشعرية قاعدة حديثة لا ترقى بها إلى أبعد من العصور الحديثة، وان تأثره بالمحدثين من شعراء المدرسة التقليدية.

والكثير من الآراء في ثنايا البحث وفي بحوث أخرى رددت آراء جاءت في هذا الكتاب دون أي ذكر له كمرجع و لا لجهد التليسي الذي هو صاحب السبق في الموضوع أساسا، ولابد أن يكون أي باحث جاد قد اطلع على هذا الكتاب، واعتمد بعض ما جاء فيه بالتأكيد أو النفي الذي نجده في ثنايا بحث الدكتور مصطفى ناصف. وللباحث المهتم أن يراجع أبحاث الأساتذة التي ضمها كتاب " مهرجان رفيق الأدبي "، وسوف يجد مثل هذا، وأن بعض البحاث – وهم يعرفون كأكاديميين أصول البحث واحترام جهد الغير وآرائه – لم يولوا هذه الأصول اهتماما.

أما الدكتور عبد المولى محمد البغدادي، فإنه حين يأتي بكلام عام قاله الكثيرون لا ينسى أن ينسبه لصاحبه (كرومبي)، أما التليسي الذي يعتمد عليه في أساس بحثه فلا تتم الإشارة إليه، أم أنها عقدة الأجنبي وعقدة الاستخفاف بالآراء المحلية الصنعة والجهد الوطني المنشأ.

بهذا وبغيره لا يستاهل هذا البحث أن يكون في دفة الكتاب، وبالذات إن كانت له طبعة ثانية.

يشير بحث الأستاذ محمد الفرجاني " الفكاهة في شعر رفيق " إلى أهمية دراسة الشعر مجمل الشعر، وأن لا يتم إهمال أولئك الذين يختلط شعرهم وأدبهم بالمجون الذي لا يقره العرف والتقاليد، أو لانحرافهم عن

الخط السياسي السائد، ناسين أو متناسين أن الأدب فن يجب أن ينشر ويؤرخ له، ولا يجب أن ننصب أنفسنا سيافين ننفذ حكم الإعدام في كل ما لا يروق لنا من أدب، ولعلنا نجد عزاء وسلوى في اهتمام أدبائنا القدامى ومؤرخي الأدب بهذا الفن.

قد يجد الباحث وغيره من البحاث، وجامعي تراث أحمد رفيق الشعري العزاء والسلوى في قراءة مجون أبي نواس، وأغاني الأصفهاني ولوذاع الجاحظ .. الخ، لكننا لا نجد هذا العزاء في شعر رفيق الكثير؛ بحجة أنه شعر يخدش الحياء، فأي حياء هذا الذي يخدشه رفيق ولا يخدشه امرؤ القيس الذي يضاجع امرأة / أمًّا وهي ترضع طفلها، فتعطيه أسفلها وتعطي الصدر للطفل، ولا يخدشه أبو نواس ؟ من أي نوع هذا الحياء ؟

أما ما يقوم به الباحث في بحثه فلا يتجاوز عرض بعض قصائد رفيق الساخرة ونشرها وشرحها؛ هي المشروحة الصدر، ومنها قصيدته التي بكى فيها الشريف الماقني الذي كان أفضل من جمع شعر رفيق والشعر الشعبي، فهل ضاع كنز الماقني ؟ كحال رفيق الذي زلت رجله فسقط برأسه في البحر فكاد أن يذهب إلى الآخرة سابحا.

أما مقالة الدكتور حلمي مرزوق " رفيق في ضوء المذاهب النقدية " فهي في باب الخطابة وليس النقد والتحليل من مثل قوله: " الصراع المذهبي الناشب في عقول الناس ومخيلاتها أخطر من الصراع الصليبي بالقياس إلى الأمة العربية "، أو قوله: " الرجولة في الأدب، صنو الرجولة في المشاعر، صنو الرجولة في واقع الحياة، كلها سمات الشعر العربي الذي جرى عليه رفيق وعامة هذا الرعيل "... الخ، وزيادة في الحشو يذيل الدكتور مقاله أو خطابه بأسماء عربية وأعجمية وهوامش لا سياق لها ومراجع من كل صوب وحدب.

ويضم الكتاب إلى جانب هذه البحوث التي استعرضناها جميعا، جملة من القصائد التي ألقيت في " مهرجان رفيق الأدبي ".

إن الجامعة في بنغازي بإصدارها مثل هذا الكتاب والجزء الثاني من ديوان الشعر الشعبي إعداد سالم الكبتي وعلى الساحلي، إنما تقوم بدورها في الثقافة الوطنية، ولاشك أنها ستخدم هذه الثقافة بزخم، فيما لو عملت على ان يكون لها مطبعة خاصة مثل الكثير من جامعات الدنيا. كما انه من المتوقع منها ان تجعل كتابا هاما مثل " رفيق شاعر الوطن " للأستاذ خليفة التليسي أحد كتب مناهجها الدراسية لأهميته، كما رأينا من استعراضنا لهذا الكتاب، ولتناوله شاعر مثل أحمد رفيق المهدوي.

وسيكون من الأهمية بمكان لو أن الأستاذ محمد وريث، عمل على نشر دراسات مهرجان رفيق الذي عقدته إدارة الثقافة عام 1989، ضمن مناشط عقد الثقافة الذي أقرته اليونسكو والذي توقف في ليبيا منذ عامين، حيث كان آخر احتفال في هذا المناشط هو مهرجان أحمد الشارف. وإن كنا نعرف أن أملنا هذه في واقعنا هذا أضغاث أحلام..

* * * *

وثائق جمعية عمر المختار

(1)

عرفت ليبيا النشاط الحزبي منذ القرن التاسع عشر، غير أن قمع السلطات القائمة كان دائما في مواجهة مع النخب التي عملت وقدمت الضحايا، من أجل تكوين أسس لمجتمع مدنى تعددى؛ ففي القرن التاسع عشر حاولت ثلة من المثقفين إقامة تنظيم سياسي لكن السلطات العثمانية الحاكمة – حيث كانت أيالة طرابلس تابعة لها حتى توقيع معاهدة اوشى وانتقال تبعية هذه الأيالة إلى إيطاليا بعد غزوها البلاد عام 1911م –، وقد قام الدكتور صدقي الدجاني بنشر وثائق ذلك التنظيم والتحقيقات التي أجرتها السلطات مع مؤسسيه في كتاب صدر في السبعينات من القرن الماضى عن دار الطليعة . ثم في الفترة الأولى من الاحتلال الأيطالي سمحت السلطات بتكوين أحزاب سياسية، نتج عن ذلك تكوين العديد من الأحزاب التي ساهمت في تنظيم النشاط المدني، وفي الدخول في مفاوضات مع السلطات المحتلة حول القضية الوطنية وقام بعض قياديها بزيارات لروما لأجل ذلك، حتى أن تجمعا وطنيا في طرابلس أعلن تكوين الجمهورية الطرابلسية كأول جمهورية عربية وأعلن عن دستور لهذه الجمهورية التي رفضت سلطات الاحتلال الاعتراف بها. لكن مؤسسات المجتمع المدني جميعا، بما فيها الأحزاب ألغيت ونكل بأفرادها؛ عقب استلاء الفاشيست على السلطة في روما مطلع العقد الثالث من القرن الماضي، حيث دخلت البلاد في أتون الحزب الفاشي وفي بحيرة من دم كان منارتها الشيخ عمر المختار الذي أعدم في 16 – سبتمبر 1931 .

بين هذا العام وعام قيام الحرب العالمية الثانية 1939م، تكونت تنظيمات سياسية في خارج البلاد في تونس ومصر وسوريا وعمل منتسبوها وزعمائها من أجل تحرير البلاد بكل جهد سياسي وإعلامي؛ فقد استطاع هؤلاء تقديم جهد متميز حيث اتخذوا من كل تجمع دولى وإسلامي ساحة للعمل من أجل تحريض الرأي العالمي والعربي والإسلامي، وقدمت

المذكرات ووزعت المنشورات في موسم الحج في مكة؛ قد تكون الأولى من نوعها، تشرح الوضع والمعاناة التي يعيشها الشعب الليبي تحت الاحتلال الفاشي.

فيما بعد ساهم البعض من أفراد هذه التنظيمات في تأسيس الجيش الليبي الذي شارك في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء؛ وبهذا فإن الليبيين هم العرب الوحيدون الذين شاركوا الحلفاء هذه الحرب فإيطاليا من دول المحور كما هو معلوم.

عقب دحر إيطاليا وضعت البلاد تحت الإدارة العسكرية الإنجليزية؛ وقد تكونت العديد من الأحزاب عقب عودة المنفيين والمهاجرين، ومن أشهرها في غرب البلاد حزب المؤتمر الوطني، الذي كان زعيمه بشير السعداوي من ساهم منذ العهد العثماني في الكفاح الوطني وفر من البلاد إثر مطاردة السلطات الإيطالية إلى مصر والشام، وساهم في تكوين الحركة الطرابلسية البرقاوية التي قامت بجهد خارق في الدفاع عن الوطن وبكل السبل المتاحة.

وقد كان لهذه الأحزاب في غرب البلاد وعلى رأسها حزب المؤتمر الكثير من الفضل في الاستقلال، إلى جانب جمعية عمر المختار الحزب الوحيد الذي تأسس في شرق البلاد. أعلن الاستقلال من قبل هيئة الأمم المتحدة في 24 ديسمبر 1951م وكان أول قرار للأمم المتحدة في تاريخها في الخصوص .

عقب الاستقلال اصطدمت هاتيك الأحزاب مع السلطات الوطنية التي استلمت زمام الأمور وذلك من أجل قضايا وطنية وسياسية طرحها ذلك الاستقلال، سارعت تلكم السلطات بالحجة المعتادة؛ المحافظة على الاستقلال والوحدة الوطنية فألغيت الأحزاب والعمل الحزبي. منذ ذاك القرار الذي

اتخذه ملك المملكة الليبية المتحدة إدريس السنوسي منع العمل السياسي التعددي في ليبيا، وسيطرت القوى الحاكمة على العمل السياسي مفردة، ومازال ذلكم القرار ساري الفعول حتى كتابة هذه المقالة.

(2)

ذكر لي الدكتور مهدى المطردي وهو أحد مؤسسي جمعية عمر المختار : إن عندي الكثير من التحفظات على نشر هذه الوثائق وسوف اكتب ذلك في كتب. إن الأستاذ محمد بشير المغيربي الذي أصدر كتاب وثائق جمعية عمر المختار، كان في الفترة الأخيرة سكرتيرا للجمعية غير أنه لم يطلع على معلومات تأسيسها إلا من خلال ما سردناه له، فقد ذكر أن مؤسس الجمعية هو المرحوم أسعد بن عمران وهذا مجاف للحقيقة.

لقد أسست – قبل هذه الجمعية – جمعية الصابري، وذلك عام 1935م، وعملنا منذ ذاك على معرفة قبر شيخ الشهداء عمر المختار الذي دفن في مكان لم نعلمه، فقد دفنه الإيطاليون عقب إعدامه في مكان خفي بمقبرة سيدي عبيد – أزيلت المقبرة في السنوات الماضية القريبة وبالتالي معالم قبر الشيخ واكتشفت اثار مدينة بنغازي القديمة " يوسبريدس " – في الصابري ببنغازي وذلك عام 1931 م وقد حاولنا معرفة القبر دون جدوى، فذهبنا إلى الشيخ مصطفى المدلقم الذي علمنا أنه هو الذي انزل جثمان الشيخ لقبره، وأن القبر قد أغلق بالإسمنت المسلح وكان المدلقم شيخ زاوية بن عيسى وجارنا طالبا منا إخفاء الأمر خوفا من بطش الإيطاليين، طمأنته فقال : سوف أذهب للمقبرة غدا وعند قبر سيدي عمر سوف اسقط جردي " عباءته " على القبر ثم اذهب، ذهبنا إلى المقبرة على الأرجل كأننا نزور القبور، من بعيد شاهدنا سقوط جرد الشيخ مصطفى المدلقم ..

هكذا عرف قبر الشيخ عمر المختار وكان ذلك في عام 1935م.

قامت الحرب العلمية الثانية فذهبت بنا السبل إلى أن التقيت في مرسى مطروح مع مجموعة من الليبيين منهم المرحوم أسعد بن عمران الذي قال : انهم ينوون إقامة ضريح على قبر الشهيذ المختار وإنهم جمعوا المال لـذلك، اعتذرت عن ذلك لأننا لا نبني للقبور أضرحة واقترحت عليهم إقامة جمعية تحت اسم عمر المختار، بعد ذلك بحوالي أسبوع مرض أسعد بـن عمـران ونقلناه للقاهرة وبقيت إلى جانبه في المستشفى حتى توفاه الله فـي الأسـبوع الثاني ودفناه على الطريقة الليبية بالقاهرة.

فيما بعد جمعت مع الجماعة عددا من قوانين الجمعيـات والأحـزاب والنوادي في مصر، منها حزب الوفد وعدت لنؤسس الجمعية التي طرحنـا في البداية أن يكون سكرتيرها السيد إبراهيم الشريف، وقد كنا نريدها جمعية رياضية ثقافية اجتماعية لنبعد الشبهات، اتصلنا بالكولونيل طومسون رئـيس بلدية بنغازي - في أيام الإدارة البريطانية - وهو مستشرق، وقد تـساءل : كيف تؤسسون جمعية رياضية وتحت اسم عمر المختار، قلت لـه إن حياتنا رياضية ونحن نحب الرياضة ونمارسها وعمر المختار هو رمزنا، وقد منحنا الترخيص وذلك في مارس 1943م.

لم نكن منذ البدء ننوي نشر أي كتاب عن أعمال الجمعية، وفي إحدى المرات اتصلت بالمرحوم مصطفى بن عامر لكي نعد وننـشر كتابـا عـن الجمعية، لكن الأستاذ مصطفى بن عامر رفض ذلك؛ وذكر بأننا اتفقنا منـذ البداية على العمل ونكران الذات، وقد ذكرته بأن الأجيال لا تعرف شيئا عن العمل الوطني، وأن لا أحد يذكر جمعية عمر المختار، وأن هذا تاريخ البلاد ولكنه رفض.

وهكذا لم ينشر أي شيء عن الجمعية.

(3)

هذا تقريبا ما ذكره الدكتور المهدي المطردي، وفيما يخص الفقرة الأخيرة الخاصة بعدم نشر أي شيء عن الجمعية يقول الأستاذ محمد بشير المغيربي في الكتاب الذي نحن بصدده في القسم الرابع تحت عنوان جمعية عمر المختار ومصر الصفحة 460 : " لم يكن لرجال الجمعية اهتمام بالجانب الإعلامي في نشاطهم السياسي، فلم تكن لنا صلة بالمؤسسات الصحفية من جرائد ومجلات، رغم أن القضية الليبية كانت مطروحة على مستوى الدولي وكان لجمعية عمر المختار دور في كل تطور لهذه القضية، وكنا نكتفي بتحركنا في الداخل بما نسجله من مواقف ونعبر عنها في جريدة الوطن الأسبوعية التي لا يتجاوز توزيعها البلاد الليبية، غير مكترثين أكان لعملنا صدى في الخارج أو لم يكن. والحقيقة إن هذه العزوف لم يكن سياسة مرسومة في جمعيتنا ولكنه موقف تلقائي لم نفكر في مناقشته؛ كان الأمر الطبيعي هو ما نحن عليه ".

وإذا استعرضنا الكتاب بعد هذه التقدمة لما أثاره فإن الغلاف يضم صورة للشهيد عمر المختار والصورة شهيرة للمختار ولفيف من الفاشيست عقب أسره، ولكن في النسخة التي بين يدي هي صورة غير واضحة لسوء الطباعة.

وفي الصفحة الداخلية الأولى رسالتان من الشيخ عمر المختار إلى المدعو عبود بك أبو راشد الذي كان يشغل منصب ترجمان لدى السلطات الإيطالية آنذاك، ثم رسالة من السيد أحمد الشريف السنوسي قائد الجهاد حتى نهاية الحرب العالمية الأولى إلى السيد مصطفى بن عامر رئيس جمعية عمر المختار فيما بعد.

يعقب ذلك المرثية الشهيرة في عمر المختار التي كتبها الشاعر أحمد شوقي :

في ذمة الله الكريم وحفظه

جسد (ببرقة) وسد الصحراء

ثم مقدمة الكتاب التي كتبها الأستاذ محمد بشير المغيربي، وقد وضح فيها دوافعه لإصدار هذا الكتاب حيث ذكر : " إنها ليست محاولة كتابة تاريخ هذه المؤسسة أو لكتابة تاريخ ليبيا الحديث فذلك ليس في مقدوري؛ فلست مؤرخًا، إلى أن يقول إذن فإن ما نحن بصدده ليس رواية تاريخ ولا سرد مذكرات إنه توثيق لأعمال وقعت، يمكن للكاتب المتخصص في التاريخ أن يجد فيها المادة الموثقة التي تمكنه من تحليل الأحداث وتعليل الواقع.

ولقد قام الأستاذ المغيربي بتجميع لعدد كبير من مقالات صحيفة الوطن تبين موقف الجمعية من قضية ليبيا في النصف الثاني من الأربعينات وبداية الخمسينات، ومثل هذا التجميع لمثل هذه الوثائق الهامة يتيح للدارسين العرب أن يدرسوا موضوعا جديدا بتوفر معلومات كان من الصعوبة الحصول عليها لمثلهم. كذلك فإن هذه المقدمة تحتوي على نقد ذاتي حول التقصير في عدم جمع وثائق الجمعية التي تبعثرت أو ضاع جلها، وعدم كتابة يوميات أو مذكرات. ويذكر عدم تمكنه من الحصول على جريدة (برقة الرياضية) لسان حال الجمعية التي غير اسمها إلى " الوطن " فيما بعد، ولا الحصول على إعداد من مجلات الجمعية مجلة (عمر المختار) أو مجلة (ليبيا)، والحقيقة أن الكثير من إعداد هذه المجلات محدودة من حيث الكمية وفترة الصدور لكن ما نشر منها متوفر.

وأنا – كاتب هذه السطور – ولدت بعد تأسيس الجمعية بأكثر من عقد من الزمن وتمكنت من الحصول على اغلب الإعداد ومن أماكن عامة . كما قمت بتصوير بعض الوثائق من قبل أصحابها.

وقد قسم الكتاب إلى أربعة أقسام :

1- القسم الأول يحتوي على وثائق النشاط السياسي للجمعية حتى 1951 والتقرير السري البريطاني.

2- القسم الثاني يحتوي علي وثائق النشاط الرياضي والثقافي والكشفي وجمعية درنة والقانون الأساسي للجمعية.

3- القسم الثالث يحتوي على وثائق نشاط رجال الجمعية بعد حلها سنة 1951 وحتى سنة 1967.

4- القسم الرابع يحتوي على وثائق الجمعية ورجالها في قضايا الأمة العربية.

وذكر بأن الجمعية أصبحت حقيقة باعتماد قانونها الأساسي في 31 يناير 1943 بالقاهرة، وفي الرابع من أبريل 1943 كانت جمعية عمر المختار الرياضية المركز العام في بنغازي حقيقة واقعة، بعد الحصول على الإذن من السلطات العسكرية البريطانية التي تدير شؤون البلاد. وأقر القانون الأساسي بعد إجراء تعديل في بعض مواده من قبل الجمعية المركزية في إبريل 1944م. وقد قام بتأسيس الجمعية في بنغازي الأساتذة علي فلاق ومحمود مخلوف والسيد المهدي المطردي، ثم شكل مجلس الإدارة من أعيان مدينة بنغازي برئاسة الشيخ خليل الكوافي قاضي بنغازي وعين كسكرتير السيد سعد الجهاني .

عند عودة مصطفى بن عامر من مصر أصبح رئيسا للقسم الثقافي وتولى سكرتارية القسم محمد بشير المغيربي ونتيجة تطورات - لم يذكرها صاحب الكتاب - في الجمعية أصبح الأستاذ مصطفى بن عامر رئيسا لها والشيخ خليل الكوافي الوكيل والسيد عوض الشيباني السكرتير المؤقت.

يحتوي الكتاب، كما تمت الإشارة على وثائق عديدة تجاوزت 120 وثيقة في خمسمائة صفحة من القطع المتوسط، ويقوم الأستاذ محمد بشير

المغيربي بتقديم للوثيقة في مقدمة الصفحة وأحيانا يحتوي التقديم على معلومة إضافية على الوثيقة أو رأى خاص به. ويلاحظ أن أغلب الوثائق هي عبارة عن مقالات نشرت في صحيفة (الوطن) أو أخبار ثقافية وسياسية ورياضية من نشاط الجمعية نشرت في نفس الصحيفة أو غيرها، وبالتالي فقد يكون الكتاب هو وثائق صحيفة الوطن لسان حال جمعية عمر المختار.

كما أن هذه الوثائق تضم مواقف الجمعية من محيطها ونشاطها في هذا المحيط، لكنها لا تبين ما حدث داخل هذه الجمعية ذاتها، ولا توضح دوافع تغير قيادتها بين الحين والآخر، وبالإضافة إلى ذلك يضم الكتاب تقرير المخابرات البريطانية عن نشاط الجمعية، وتقرير فرع الجمعية بدرنة.

يحتوي تقرير المخابرات البريطانية الذي حرر في أكثر من عشر صفحات في 27 أكتوبر 1952، على كل المعلومات الخاصة بالجمعية التي تهم المخابرات البريطانية، وحول تأسيس الجمعية يقول التقرير : " تكون في عام 1940 نادى عمر المختار اسم بطل المقاومة البرقاوية ضد الإيطاليين " بمعسكر أسرى الحرب الليبيين بمصر على أساس أنه جمع يقوم بتقديم العون المتبادل والترفيه بالتعاون مع موظفي المعسكر الإنجليزي. وفي عام 1941 تكونت قوة العرب الليبيين للمشاركة في الحملات العسكرية بالصحراء الغربية (شرق ليبيا) واستوعبت هذه القوة العديد من اللاجئين وأسرى الحرب السابقين بما في ذلك الأعضاء المؤسسين لنادي عمر المختار. وفي عام 1942 لم يسمع شيء عن نادي عمر المختار خلال فترة النشاطات العسكرية للحلفاء في برقة وفي عام 1943، سرحت القوة العربية الليبية وحلت محلها قوة دفاع برقة، وأن عددا كبيرا من المنتمين إلى نادي عمر المختار قد تم تسريحهم، واشتركوا ببرقة في إحياء نادي عمر المختار الذي قام بتدعيمه سته من البرقاويين منهم :

1 - محمد مخلوف (عضو فعال)

2 – علي فلاق (عضو فعال)

3 – المهدي المطردي (عضو فعال سابق . ولـيس بعيـدا كليـا عـن النشاطات الحاضرة)

4 – الجنود الليبيين الذين جندهم الإيطاليون للحرب معهم ضد الإنجليز.

هذا ما جاء في التقرير المخابراتي البريطاني حول تأسيس الجمعيـة. ويلاحظ أنه الرواية الثالثة حول التأسيس؛ والمختلفة مع روايتي الأستاذ محمد المغيربي، ورواية أحد المؤسسين مهدى المطردي التي ذكرناها أعلاه، ويبين كذلك مشاركة الليبيين في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء، وفي هذا مفارقة هامة حيث إن الشعوب العربية جميعا كانت ضد الحلفاء لأنها جميعا مستعمرات إنجليزية / فرنسية باستثناء ليبيا المحتلة من قبل (جيوش المحور – إيطاليا)؛ وتوجد مقبرة الشهداء الليبيين إلى جانب جنود الحلفـاء علـى أرض (العلمين) التي احتفل في مصر مؤخرا بمرور نصف قرن على هذه المعركة الهامة، ولم يذكر أحد الشهداء الليبيين الجنود المجهولين – حقـا – عند الجميع.

أما القسم الثاني من الكتاب فيحتوي على وثائق النـشاط الرياضـي، وأسماء المشاركين في هذا النشاط مثل مصطفى المكي وعبدالعالي العقيلـي وحليم مفراكس وونيس الجبالي، ثم بعض الأخبار التي نـشرتها الـصحف آنذاك حول هذا النشاط مثل : كأس الشاعر المرحوم إبراهيم الأسطى عمـر بدرنة الذي أقيم في مارس 1951، وكأس على بوقعيقيص.

ووثائق النشاط الثقافي والكشفي والمدارس الصيفية والمسائية والتـي افتتحتها الجمعية إلى جانب ذكر المشاركين في هذا النشاط مثل : عبدالمولى لنقي ومنصور الكيخيا وبن عروس مهلهل ومحمد حمـى والـصادق بالـه والشريف الماقني ومحمد زغبية . وأسست لأجل ذلك مجموعة من النـوادي

مثل : نادي العمال بدكاكين حميد وسكرتيره الأستاذ محمد حمى، ونادي العمال بسيدي حسين وسكرتيره الأستاذ علي الساحلي.

ويحتوي هذا القسم على تقرير عام عن مركز درنة خلال ثلاثة أعوام ابتداء من 18 /5 /1944م وتنتهي في 1947/5/18 م من قبل السكرتير العام عبدالكريم لياس.

ويضم القانون الأساسي لجمعية عمر المختار الذي أقرته الجمعية في 31 يناير 1942 م ووافقت عليه الجمعية المركزية في بنغازي في جلستها المنعقد آخرها في إبريل 1944 م. ومن مواد هذا القانون :

المادة 3 : أغراض الجمعية تنحصر في الثقافة والرياضة والأعمال الخيرية، ووظيفة قسم الثقافة إنشاء فصول دراسية للتعليم، وإصدار صحف ومجلات بقدر الإمكان والعمل لمحو الأمية. أما وظيفة قسم الرياضة فتنحصر فيما يلي :

1 – بث الألعاب الرياضية في ليبيا.

2 – تأسيس نوادي وملاعب وحفلات.

3 – تكوين اتحادات ليبية لجميع الألعاب الرياضية .

4 – تكوين اتحاد ليبي لحكام الألعاب الرياضية .

المادة 4 – تعمل الجمعية على توثيق روابط الشباب الليبي بتأسيس جولات وحفلات رياضية.

المادة 6 – كل فرد يود الاشتراك في الجمعية يجب أن يكون مستور الحال غير مشتهر بما يشين.

وتوضح هذه الوثائق أن الدور الرياضي للجمعية بقى بارزا إلى جانب العمل الاجتماعي، وأن العمل السياسي اتخذ من هذا النشاط وسيلة للاتصال

وغطاء، وبالتالي فقد كان الرجل الرياضيون من المبرزين في الجمعية مثل مهدي المطردي.

يضم القسم الثالث وثائق الجمعية بعد حلها وهي المقالات التي نشرت بصحيفة (الدفاع) لصاحبها المرحوم صالح بويصير؛ وذلك بعد إغلاق صحف الجمعية وذلك عام 1951م، وتنتهي الوثائق عام 1967م، والسؤال : لماذا عام 1967م، هل هو التاريخ الذي انتهى فيه عمل الجمعية ؟ ويضم هذا القسم موقف الجمعية من المواقف الأمريكية اتجاه القضية الليبية، وحول الوجود الفرنسي في ولاية فزان الذي انتهى عام 1956م. كما يضم القسم المقال الافتتاحي للعدد الأول من مجلة النور التي أصدرها عقيلة بالعون وهو حي يرزق أمد الله في عمره ونحن نتمنى أن ينشر الأستاذ عقيلة وجهة نظره حول ما جاء في كتاب الأستاذ محمد بشير المغيربي من أن هذه المجلة تتبع الجمعية أم لا، وقد صدر العدد الأول منها عام 1957 . كما يضم مقالة موقف الشعوب من مشكلاتها .. بقلم محمد بازامه . ثم الوثيقة رقم 13 في هذا القسم وهي مشروع برنامج لتنظيم سياسي تحت اسم الاتحاد الشعبي.

القسم الرابع يضم وثائق العمل القومي لجمعية عمر المختار؛ حيث يحتوي على وثائق تبين علاقة الجمعية بالحبيب بورقيبة، وزعماء الثورة الجزائرية في الخمسينات السيد محمد خضير وحسين أية أحمد وأحمد بن بلة وغيرهم . وكذلك عمل الجمعية في تجنيد متطوعين ليبيين لفلسطين في حرب 1948م. ومقال مصرع مرشد الأخوان المسلمين (حسن البنا) وثمة أكثر من إشارة للأخوان المسلمين بالكتاب تضع علامة استفهام حول علاقة المجعية بالأخوان. إضافة إلى موقف الجمعية من فرنسا لموقفها من ملك مراكش وحزب الاستقلال. ثم يختتم هذا القسم بنشر بعض الوثائق حول المواقف الشعبية، ومواقف بعض الشخصيات الوطنية من حرب 1967م. أما خاتمة الكتاب فقد كتبت حسبما أشار الأستاذ محمد بشير المغيربي أثناء طباعة الكتاب وفي تاريخ صدوره أي في يناير 1993م.

ضم الكتاب الوثائق حتى عام 1967، حيث جمع الأستاذ محمد بشير المغيربي الوثائق التي تتحدث عن الجمعية منذ تأسيسها إلى عام 1951 تاريخ حلها، وضم إلى ذلك وثائق لأعمال شعبية وشخصيات وطنية وأعمال المؤلف الفردية؛ والسؤال الذي لابد أن يطرح هل استمر عمل الجمعية كمنظمة سياسية بعد حلها ؟ وهل نجاح مصطفى بن عامر ومحمد بشير المغيربي وغيرهما لمجلس النواب كانت وراءه الجمعية ؟ وهل يريد الأستاذ المغيربي أن يؤكد : أن الجمعية تحولت من العمل العلني بعد حلها إلى العمل السري أي تحولت إلى تنظيم سري ؟ وهل حاول هذا التنظيم العمل في العلن ومن ضمن هذه المحاولات طرح مشروع إقامة تنظيم الاتحاد الشعبي ؟ وهل توقف عمل الجمعية عام 1967 حيث توقفت الوثائق ؟ .. أي هل حلت نفسها في هذا التاريخ ؟ إن الكتاب لم يتكلم في هذا الخصوص مما جعل الوثائق المنشورة ضمنه تطرح هذه الأسئلة.

بينت الوثائق غياب البرنامج السياسي للجمعية، وبين قانونها الأساسي أهداف الجمعية في العمل الرياضي والثقافي والاجتماعي، غير أن قراءة الوثائق وضحت أن عمل الجمعية كان يتم تحت شعار الاستقلال واتحاد البلاد، وقد تحقق الاستقلال بإصدار الأمم المتحدة لقرارها بالخصوص ثم أقيمت المملكة الليبية المتحدة؛ أي تحقق هدفا الجمعية في الاستقلال والاتحاد مما يعطي الانطباع أن الجمعية حققت عملها وانتهت بالتالي، وأن حلها من قبل الدولة كان تحصيل حاصل فلقد انتهى دورها .. فهل هذا التاويل صحيح أم أن غياب الكثير من الوثائق عن هذا الكتاب خلق الإرباك والتشوش، وبالتالي يدفع هذا الغياب مثل هذا التأويل إلى الذهن.

أخيرًا الأستاذ محمد بشير المغيربي شارك بفاعلية في الحركة الوطنية

في ليبيا لما قارب النصف قرن من الزمان وبفاعلية بينها : كتابه " وثائق جمعية عمر المختار - صفحة من تاريخ ليبيا "؛ إن هذا الكتاب هو جزء من عمله الوطني السياسي والثقافي لأنه جاء في وقته ليبين أن نضال عمر المختار لم ينته يوم إعدامه في 16 سبتمبر 1931؛ بل امتد في الكفاح المسلح على أيدي المجاهدين يوسف بورحيل وعبدالحميد العبار وغيرهما، ثم ليتواصل في مشاركة الشعب الليبي في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء ليتواصل كفاح عمر المختار السياسي بعد التحرير العسكري للبلاد في عام 1943 م .

وإذا أردنا أن نكتفي بما لدينا من وثائق، وأن نشرح خطها العام وعملية الجمع والتحقيق معتبرين أن المسكوت عنه هو الخلفية التي تجعل من الممكن تحليل عملية الجمع والتحقيق باعتبارها هي رأى المؤلف؛ إذا اعتبرنا ذلك كذلك فإن هنالك مجمل استنتاجات تجعل من هذا الكتاب الوثائقي نوعًا من السيرة الذاتية لصاحب الكتاب ويتبدى ذلك في أن الأستاذ المغيربي قد تقصى وثائقيا منشطه العام منذ بداياته الأولى.

الوثائق التي يحتويها الكتاب تقدم فكرة توثيقية محددة فيما شارك فيه معد هذه الوثائق، كما أنها تمتد إلى بعد حل هذا الحزب ومنع العمل الحزبي المبكر والساري المفعول. والأدبيات المرفقة تقدم صورة مفصلة للتطور الفكري لعمل الجامع فترة عمل الجمعية وبعد حلها بفترة أطول؛ مما يمكن الباحث بسهولة من استقصاء المفاهيم الفكرية والنظرة السياسية للأستاذ المغيربي وأن لم يشر لذلك مباشرة، وتمكنه الظلال التي تشتد حيث اشتد الضوء / المتن من سبر غور البعد النفسي لهذا المناضل الذي تربي في بيئة تجنح إلى التستر وإخفاء جموح الذات للتوكيد.

هكذا يكون هذا الكتاب مرجعا هاما للدارسين العرب والباحثين الليبيين منهم على الخصوص، وأداة تحفز كل من لديه وثائق أن ينشرها، وأن يكتب

من ليس لديه وثائق مذكراته حول المرحلة، وأن لا نكتفي بالأحاديث الشفهية التي تنقد عمل الآخرين دون أن تعمل.

* * * *

الرسول الليبي الذي دوّن الإنجيل الأول

يشير القاص والكاتب داوود الحلاق بكتابه الثاني في سلسلة " أوشاز الأسلاف " موضوعاً شيقاً حول اكتشافه للمقر الأول لمرقص الإنجيلي، حيث يقدم من خلال هذا الاكتشاف جملة من الافتراضات ويصل لنتائج مشوقة ومثيرة. إنه باكتشافه هذا يحدد المقر الأول الذي أقام فيه " الرسول مرقص / سان مارك " أول من دوّن الإنجيل كما ذكرت المصادر التاريخية.

وباكتشاف هذا المقر يبين " داوود الحلاق " أن هذا الإنجيل الأول قد دون في (وادي مرقص) – كما يسمى هذا الوادي حتى يومنا هذا – بالجبل الأخضر في ريف مدينة " قورينا " " شحات "، وأنه توجد مقرات أخرى بـ " وادي الإنجيل " الذي يسمى هكذا في أيامنا هذه.

ثم ينشغل المكتشف بالبحث في المصادر التاريخية ليحدد مواطنيه " مرقص " الإنجيل فيؤكد أنه ابن لهذه المنطقة . حيث يقول : نشأ " مرقص " في ريف " قورينا " ولم تكن نشأته في المدينة ! فقد قضى " مرقص " طفولته ومرحلة صباه وردحاً من شبابه أيضاً في نواحي " قورينا " التي تعلو البحر بألفي قدم على مرتفع من الهضاب ينحدر تدريجياً إلى الشمال صوب البحر على نحو درجات السلم، ومدينة " قورينا " على حد تعبير الشاعر " بندار الجميل " " قد بنيت على الصدر الرفّاف " جبل حول ينبوع يتدفق قوياً على حجر جيري . هنا أقام " أبو للو " عرساً أسطورياً على الحورية " قورينا " " كانت طفولة مرقص في حضن ابرياتولس – برطلس الحالية ــ التي تقع في أحضان الطبيعة ما بين مدينة " قورينا " (شحات) ومدينة " أبولونيا " (سوسة) ولا تزال منطقة برطلس حتى يومنا هذا تمثل جزءاً من طبيعة بكر. وفي برطلس هذه التي لا تبعد عن قورينا بأكثر من (15) ك. م.

أي إن مرقص هذا ليبي فاسمه مرقص لابيوس، أي المطرقة الليبية وبناءً على هذا الاستنتاج يتأكد أن الإنجيل الأول الذي دون عقب رفع

عيسى المسيح إلى السماء هو ما دونه (مرقص) الليبي.

ويؤكد الباحث أن ذلك قد تم في أوشاز - (الكهوف المحفـورة فـي أعلى الجبل أو ما يعرف بالكهوف المعلقة كما سماها الأستاذ محمد الهنيـدي - الجبل الأخضر ويشير الباحث إلى أن مرقص عمل على :

1- نشر تعاليم السيد المسيح عليه السلام وتحطيم الوثنية .

2- إعداد جبهة نضال في عرف البحر .

3- إستراتيجية الأوشاز ــ معاقل الأجراف في أودية البنتابوليس .

4- أحزمة عبر الصحراء والدواخل من أجل الانتصار .

أسـد « مرقص »

يقول البـابـا شنـودة الثالـث : " .... إن أول شخـص جذبـه مرقـص للإيمـان هو أبـوه أرسطو بولس، قد حدث أنهما بينما كانـا سائريـن في طريقهما إلى الأردن أن لاقاهما أسـد ولبؤة في الطريق . فعرف أرسطو بولس أن نهايته ونهاية ابنه مرقصقد اقتـربت فقـال لـه : " أهرب يا بني لتنجو بنفسك واتركني أنا لينشغل هذان الوحشان بافتراسي " فقال مرقص لأبيه : " إن المسيح لا يدعهما يوقعان بنا "، ثم صلى قائلاً : " ..... اكفف عنا شر هذين الوحشين واقطع نسلهما مـن هذه البرية " فانشق الوحشان وانقطع نسلهما من تلك البرية ".

(جروا التنين إلى دار البقر !)

يقول الباحث (داود الحلاق) : " تفيدنا المصادر المتاحة في ما يخص حادثة وفاة مرقص بالآتي : أنه في عام 68 م في السنة الرابعة عشرة لحكم

نيرون حيث كان المسيحيون يحتفلون بعيد الفصح أي القيامة في كنيسة (بوكاليا) وقد تصادف أن نفس ذلك اليوم كان يوم الاحتفال الوثني بعيد الإله سيرابيس ذي الشهرة الكبيرة الذي كان يشترك في الاحتفال به المصريون واليونانيون على السواء. استشاط الوثنيون غضباً، وتجمعوا لقتل مرقص وهجموا على الكنيسة وقبضوا على مرقص وربطوه بحبل وجروه في الشوارع والطرقات وهم يصيحون : " جرو التنين إلى دار البقر "، ثم ألقوا به في سجن خرب وقاموا بحراسته. وفي صباح اليوم الثاني رجع الوثنيون مرقص بحبل حول رقبته وجروه في الشوارع حتى أسلم الروح . وإمعاناً في التنكيل به أوقدوا ناراً لحرقه ولكن وابلاً من المطر أخمد النار وتفرقت الناس ".

هكذا دوّن أول إنجيل في الجبل الأخضر بليبيا، ودوّن من قبل الرسول الليبي مرقص الذي طاردته القوات الرومانية المحتلة لمدينة " قورينا "، والتي كانت تتعقب أتباع المسيح.

وقد تم فصل رأس الرسول مرقص عن جسده في الإسكندرية عام 68 م.

إن الدلائل الموجودة على أرض الواقع هي استراتيجية أعمال مرقص في مجاهل الأودية، وإعداد معاقل الأجراف، ونشر الرسالة في أمقاع كثيرة في ليبيا حتى الدواخل.

وهكذا هذا الكتاب يثير الكثير من الجدل كأنه كتاب مشوق لمن يقرأه !

حقول العزلة : أقراط في أذن السماء !

الا تعطي الصحراء الحرية بلا حدود ،

وفي نفس الوقت،

تضع العابر، تضع المريد ،

في حافة الخطر ؟

أليست مملكة الصحراء ،

من خلال هذه الأضداد ،

رديفا صارما لأعجوبة اسمها الحياة ؟

إبراهيم الكوني

ليبيا بحر من الرمال والماء، أو امبراطورية الرمل، لكن هذه الصحارى الكبرى جزر من واحات الدهشة التي ستصيب كل من يجوس هذه الامبراطورية؛ يطلع الماء فجأة كما الكماء أو ترفاس الصحراء الليبية، تطلع الخضرة والنخيل أقراط ليبيا السماوية لغز الإنسان وروح الأبدية الكتوم، هذا اللغز ما تعين في لوحة جبرين من رسم لوحات تاسيلي، ذلكم الرسام الأبكم من أنطق الخط واللون قبل أية أبجدية : " تتنفس الصحراء في وجه البحر غبارا، وتغزو المعشوق بهبات الرمل، ويدمدم البحر، ويثور حتى يلفظ زبدا، ويندفع لملاقاة أمواج الغبار، فتبدأ شعائر المشادة الخفية، ويحتدم الصراع " : ضب تعزقه في النار بعد أن تقطع رأسه فينهض مولودا، غزال تخرق الفضاء وترفاس يندس في الرمل، ثيران بلون الدم المحروق، وعل بجسم فيل، صيادون يسبحون في هيولى ترتديهم خوذ فضائية، رمح في اليد وسهام تتعلق بالخاصرة؛ مشهد قنص كبير، راقصون نحاف، الإله عظيم والنسوة مصليات؛ مشهد تقديم الضحايا لآلهة ذات الرؤوس الطيرية، اللون أخضر داكن .. أحمر طيني .. أصفر ليموني .. وأبيض؛ الخلفية أصفر جيري : " ... كنا، باختصار، نواجه أعظم متحف فني لما قبل التاريخ في العالم كله. فقد كانت هنالك صور ذات ميزة جمالية عالية جدا " كالصور التي بالحجم الطبيعي لنساء سافرات " ولو كانت آية مدرسة فنية في أي عصر من العصور قد جاءت بمثلها لكان ذلك دليل تفوقها وقوتها.

إن الفن التاسيلي يساعدنا على تتبع الحياة الحيوانية وبالتالي تتبع التقلبات المناخية، ومن ثم نعرف الكثير عن ذلك الإمحال التدريجي الذي تمخض عن هذه الصحراء القاسية. لدينا هنا بعض الاكتشافات المهمة إذا، وهذه الاكتشافات تتيح لنا أن نفهم ما حدث عبر ثمانية آلاف سنة من تاريخ أكبر صحراء في العالم – بل في تاريخ الإنسان " ...هكذا تحدث هنري لوت عالم الليبيات القديمة مكتشف لوحات تاسيلي في كتابه عن هذا الاكتشاف .

في هذه الأرض التي ستصير الصحراء الكبرى ظهرت اللغة الأولى للإنسان : الرسم، النقش على الحجر لغة الوجود ومشكل الخلود قبل أن تظهر في أهراماته، وكان هؤلاء الرسامون هم من أسمتهم - فيما بعد - الإلياذة : سكان لوبيا، والذين ذكرهم هيردوت في سفر تاريخه بأنهم الليبيون الذين حاربوا القبلي؛ ريح الجنوب ولم يبق لهم أثر؛ قال هيردوت، دون أن يجزم بصحة الرواية : " إنه حدث في باسيلي أن جففت الرياح الآتية من الصحراء جميع الآبار، فتشاور الناس فيما بينهم ماذا يصنعون، ثم زحفوا كتلة واحدة يشنون الحرب على الرياح الجنوبية، لكنهم حينما توغلوا في الصحراء اكتسجهم رياح السموم، ودفنتهم جميعا في رمالها ".

العقيب منهم سوف نراه في قورينا - شحات الآن - ينحتون التماثيل ويتسفسطون في المدرسة القورينائية، مدرسة مذهب اللذة وفيلسوفها أرسطيفوس الذي ضارع ما وصل إليه أفلاطون حسب رأى عبد الرحمن بدوي .

ويعلق الشاعر الليبي سعيد المحروق على اكتشاف أول لوحات رسمها انسان : " إن لم يكن جبرين صخرا من صخور تاسيلى، فهو عقرب أو سحلية أو عظاية أو ضب من زواحفها لذلك، فحين ما حط هنري لوت في تاسيلى ليسلخ فيها ستة عشر عاما، لم يجد سوى جبرين يدله على دروب المنطقة الوعرة، ويكتشف له المزيد من الكهوف التى تعج بحضارة ما قبل التاريخ. فيما بعد، أصبح كتاب لوحات تاسيلى، لمؤلفه هنري، من أهم كتب تاريخ ما قبل تاريخنا، بل ما قبل تاريخ الإنسان أين ما كان، هذا ما يقوله المختصون، أما بالنسبة لي فلم يكن يهمني، كما لم يرسخ في ذهني من لوحات تاسيلى سوى لوحة واحدة : إنها لوحة جبرين. وعلى الرغم من أنها تشترك مع بقية اللوحات في كونها - نقشا يعود إلى ما قبل التاريخ، فإن أحدا لم يرسمها ... ".

هذا الذي لم يرسمه أحد هو من سيرسم الصحاري الكبرى بـ " حقول العزلة "؛ الواحات لوح جبرين، النقش الأزلي الذي في الجنوب بعد أن جمد الزمن في تاسيلي بعثه في حضارة جرمة التي خلقت للصحراء سفينة؛ الجمل، من هنا تبدأ رحلة الآف الأميال بـ " مرزق " حضارة القوافل التي سيسجل ملاحمها طوارق الثغر الليبي وستكون غدامس أقدم واحة ومحطة للتجارة والمعمار الذي لا مثيل له . أما في الشمال في حلق البحر مدن منها " أويا " طرابلس التي هي من أقدم مدن الدنيا، صبراته مدينة الجحش الذهبي أبوليوس صاحب " دفاع صبراته " المرافعة الأدبية الأشهر ومدينة أكبر مسرح روماني موجود حتى الآن، لبدة حيث ولد الامبراطور سبتموس سفيروس؛ المدن الليبية الثلاثة التي أسسها فينيق أفريقيا من هربوا من جور آسيا ومدينتهم صور، في شرق هذه المدن الخمس وأشهرهم قورينا مدينة فلسفة اللذة التي عرفت بالفلسفة القورنائية ومسقط رأس مرقص صاحب الانجيل، وهسبريدس " بنغازي " مدينة التفاحات الذهبية في الأسطورة الأغريقية الليبية ونهر الليثوس نهر النسيان، وفي درنة / دارنس ستكون للدلنسية حديقة كان الفاتحون العرب المسلمين / أصحاب النبي قد دفنوا فيها.

" معجم البلدان الليبية " هو المعجم الذي سيصدره الشيخ الطاهر الزاوي في ستينات القرن العشرين، لعله أول معجم ليبي لهذه المدن لكنه ليس أول من ذكر هذه الصروح؛ منذ هيردوت الملقب بأبي التاريخ وفي أساطير اليونان الكثير من ذكرى تلكم الأقراط في أذن السماء التي سيشد الرحالة الراحلة إليها.

في الحرب الليبية الإيطالية ستدك هذه المدن من قبل الغازي الذي ستسقط المقاومة الليبية طائرته، وستكون أول طائرة حربية تسقط في التاريخ؛ في شريط " عمر المختار " والأشرطة الوثائقية الإيطالية ستصور المدن والقرى الليبية، وفي الحرب العالمية الثانية ستخرط الصحراء الليبية

بأرجل وسيارات ومدرعات وسلاسل دبابات ديوك أوروبا المتعاركة، من مدنها " طبرق " من ستخص بشريط سينمائي وأكثر عن " معركة طبرق ".

غير هذا صدرت الكثير من الكتب عن المدن الليبية فرادى وجمعا؛ كتب رحالة .. كتب أدبية وكتب تأريخية .. كتب سياحية وكتب في آثارها .. وكتب سيرة.

الإذاعات ستقدم البرنامج تلو البرنامج عن هذه المدينة أو تلك، أما الأشرطة الوثائقية فستكون منذ البدء في السينما، ثم التلفزيون الذي عرض عن المدن الليبية أشرطة عديدة في المحطات المحلية والعربية والأجنبية.

لكن لم أطلع حتى هذا المخطوط، على كتاب يحتوى على مادة مكتوبة كعمل بصري" سيناريو " لبرنامج مرئي عن المدن الليبية، وان كنت قرأت كتبا أصلها برامج إذاعية أو سيناريوهات لأشرطة وثائقية خاصة الأجنبية منها، لهذا يكون لهذا الكتاب السبق في مجاله. وكما نلاحظ فإن الكتاب يعنى بالواحات في الجنوب الليبي أو فزان كما تعرف هذه المنطقة، ويقدم معلومات تأريخية تفصيلية - حينا - عن سيرة هذه المدن / الواحات فالشاطئ مثلا؛ وادي وآثار ومعارك وأراضي وآبار وعيون وتكوينات جيولوجية ومناجم حديد فمدن وقري. وكما يلاحظ القارئ فإن المادة هنا مادة بصرية؛ تبدو الكلمة فيها صورة أكثر مما هي صوتية، فالكتابة تشكل لوحة للناظر أكثر من أنها تقدم معلومة.

وكما يظهر من غلاف الكتاب " موسوعة البلدان الليبية - في ربوع مدينة - الجزء الأول : حواضر الصحراء " أن الطموح كبير، يستهدف نقل القارئ لهذه المدن من خلال هذا المشروع الذي قدم أصلا في برنامج مرئي، وهو هنا ينقل للورق فكأنه عود على بدء؛ كتبت المادة وتحولت مرئيا للغة بصرية ثم هاهي تعود مرة ثانية أحرفا؛ مادة بصرية لكن رمزية، اللغة العلامات التي ترقن الورق، أين يمكن أن يكون البدء ؟ أم أن هذا الكتاب في

سبقه الذي أشرنا إليه يطمح ليكون هو غيره، أي أن يـــراه القـــارئ بعـــين المصور لا بعين الخطاط؛ أن يرى بعين جبرين ويده الناقشة على الحجر تلك اللحظة الحجرية : كل شئ يذوب / ويغمره الرمل / والرمل مـــستغرق فـــي توحده كإله.

* * * *

هوامش ومراجع

1 – الإقراط في أذن السماء، مقطع من قصيدة بلد الطيوب للشاعر على صدقي عبد القادر تغني بها محمود كريم من لحن على ماهر، تعد من أشهر الأغاني في ليبيا.

2 – صحرائي الكبرى، نصوص، إبراهيم الكوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة العربية الأولى 1998م.

3 – لوحات تاسيلي، هنرى لوت، ترجمة أنيس حسن زكي، منشورات مكتبة الفرجاني، طرابلس، الطبعة الأولى 1967م.

4 – تاريخ هيردوت، ترجمة عبد الإله الملاح، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الطبعة الأولى 2001م.

5 – سعيد المحروق، مقالة اللحظة الحجرية، جريدة الأسبوع الثقافي، طرابلس، السنة 1978م.

6 – معجم البلدان الليبية، الطاهر الزاوي، منشورات مكتبة النور، طرابلس، الطبعة الأولى 1968م.

7 – حنو الضمة سمو الكسرة، ديوان شعر، محمد الفقيه صالح، نشر شخصي، الطبعة الأولى 2001م.

بنغازي 2004/02/19

* * * *

محمد المفتي : مفتي توطين العلم !

« لقد درست الفلسفة / ليال طويلة / درستها في لهفة / وفي جد / ودرست الطب والقانون / أجهدتني دراستهما / وتآمرت جميعا لتغلق عقلي / ثـم تحولـت إلى اللاهوت ابتغي الحقيقة / لكن هذا الموضوع، يا رباه، كـان محـض كفـر / وهأنذا أقف الآن / لا أعرف أكثر مما كنت أعرف / يقولون إنني معلم / وإننـي ذلك الطبيب / لكنني في التدريس / لست المعلم الكفء / لكم تقـت أن أعـرف / القوى الكبرى التي تربط هذا العالم سويا / أعرف الآن أننا عميان / لأنني أدركت أن المعرفة الحقة / لا يمكن أن نبلغها / قلبي يكاد أن ينكسر / إنني حزين ».

دكتور فاوست - غوته

تبدو السيرة الذاتية لمحمد المفتي مفتتحا مهما لقراءة نتاجه الفكـري، وأيقونة هذه السيرة الأبرز هي " توطين العلم " . لكن قبل أن تظهـر هـذه الأيقونة بهذا السطوع الحاد والمكثف فإن هذا الكاتب قد تـوطن فيـه العلـم كصيرورة للحياة الشخصية الإبداعية والعملية.

الجد الأول لمحمد المفتي هو امحمد بيه الذي حكم درنة، المدينة الليبية التي تقع في شرق البلاد، وقد عمل هذا الجد على تسيير عين مياه المدينـة بطرق فيها من العلم ما قنن استهلاكها وما جعل مياهها تنساب في كل جنان وبيت . أما جده مباشرة فهو مفتى هذه المدينة وأن كان رجل دين فإنه مـن رجال العلم فيه؛ وليس الافتاء في عصره إلا بحث استنباطي من أجل تسيير الحياة ضمن المعطاء الديني ولكن بمقتضى الحال. أما ابن الجـد أي والـد كاتبنا فستأخذه التجارة عن العلوم الدينية، لكن العلم سيكون عنده من لزوم ما يلزم لهذا فإن تعليم أولاده واجب قبل أن يكون حقا.

حين تحول هذا الوالد إلى مدينة بنغازي أدخل ابنه محمـد المدرسـة بإصرار ومثابرة على التحصيل العلمي. ولأن " الصدفة لا تؤاتي إلا العقـل المهيأ " فإن العقل هنا قد تربى في أرضية أساسا تجل العلم وإن كان الـدين

ترابها، وإلى ذلك فإن جيل ما بعد الحرب ـ الحرب العالمية الثانية التي كانت ليبيا مسرحا لها ومدينة بنغازي خشبة هذا المسرح التي تلقت من نيران تلك الحرب ما أحرق الأخضر واليابس؛ الجيل النسبية، جيل انقسام الذرة : " الاكتشافات العظيمة، تمنحنا إجابات عن أسئلة محيرة، بدت مستحيلة أو خيالية في ما مضى لكن الاكتشافات الفذة تطرح، فوق ذلك، أسئلة جديدة وتفتح بوابات لرؤى لم يسبق أن خطرت ببال أحد "، أو كما يقول محمد المفتي في كتابه توطين العلم والتقنية .

شحت السماء وجف حقلها، انكمش كل شئ بالبرودة، ذهل عقل الطفل الذي يرقب الغيوم كي يسرح مخياله في أثرها، ليس للسماء غيوم، كلحت الوجوه عقب هذا وغب حرب حصدت الزرع والضرع، لهذا توجب الصلاة. سحب الطفل من يده خلف أبيه بين دفوف وتضرعات وألبسة مقلوبة، كان مشهد صلاة الاستسقاء مشهدا سرياليا لمخيال طفل تشرده الغرائب؛ هو الطفل المنضبط في حياة بين حساب المدرسة وحساب دكانة الأب الصارم.

في اليوم التالي صبح الطفل في المدرسة : المعلم ـ يوسف الدلنسي المثقف كاتب القصة ما لم يعرف الطفل بعد ـ دخل بمواعين و" بابور قاز "، اوقد البابور، تيقظت ذهون من في الفصل، وضع طنجرة على الموقد وسكب فيها ماء، حين أخذ الماء في التبخر وضع المعلم على الطنجرة غطائها البارد من صقيع الجو الشاح، رفع الغطاء فنزل المطر قطرات، قطرات، قطرات تخللت عقل الطفل : « قبل أربعة عقود، بعد حصولي على الشهادة الثانوية سنة 1960م، أوفدت إلى بريطانيا لدراسة الطب، من بنغازي إلى لندن .. ؟، كانت نقلة هائلة عبر برزخ حضاري مشحونة بالتكيفات .. لا أريد أن أسميها صدمة حضارة .. لأنني لم أكن مكترثا بكثير من التفاصيل في البداية .. إذ يبدو أنني كنت أتصور نفسي في ما يشبه المهمة : للتحصيل والتخرج ثم العودة إلى الوطن، إضافة إلى تعلم اللغة الإنجليزية سوالتعامل اليومى بها،

تمثل التحدي الحقيقي في خوض غمار تجربة تعليمية جديدة .. كـــان هنـــاك المعمل .. نجرى التجارب ونقيس، ونسجل مشاهداتنا، وكانت هناك جلسات النقاش مع المرشد TUTOR، فلكل مجموعة من أربع أو خمس طلبة، أســـتاذ في كل مادة، يلتقون به مرة في الأسبوع ليشرح لهم ويناقشهم، ويكلفهم بكتابة مقالات Essays في مختلف المواضيع ضمن إطار المادة، وكانت مواضـــيع المقالات يستحيل نقلها أو تلخيصها من الكتب المقررة، كانت تتطلب الذهاب إلى المكتبة والإطلاع على بعض المراجع أو الدوريات، واقتضى الأمر منى شهورا حتى تكيفت مع جو المكتبة الهادئ والدافئ الباعث على النعاس »!.

اليقظة الواجب أيقظت الخيال لهذا فإن محمد المفتي وجد فـــي العلـــم ضالته باعتبار أن العلم عنده " تمرد على قناعات سائدة " وتعلم للقاعدة كـــي نخرج عنها أو كما يسرد : « عند تفحصي لرف تاريخ العلوم فـــي إحـــدى مكتبات لندن، استرعى انتباهي كتاب بعنوان " هدية هتلر، أو العلماء الـــذين فروا من ألمانيا النازية "، وهو كتاب يعرض لسير وقـــصص 1200 عـــالم ألماني هاجروا من ألمانيا إلى بريطانيا وأمريكا، وأدى وصولهم هناك إلـــى تدشين ما يشبه عصر نهضة علمي جديد .. فقد حصل عشرون منهم علـــى جوائز نوبل على أبحاثهم، ومنهم من فتح مسارات علمية جيدة مثل كريـــب الذي اكتشف دورة التمثيل الغذائي وتوليد الطاقة في الجسم الحي، وبيروتـــز الذي اكتشف تركيب جزئ الهيموجلوبين .. ».

لكن هذه اليقظة الواجب ستوجب منهجا " المنهج ـ بغض النظر ما إذا كان علميا أو غير علمي ـ مجرد فكرة تتم صياغتها في جملة من القواعـــد الصورية العامة التي يتوجب تطبيقها من قبل ممارسي النشاط المعني، كيمـــا يكون انتسابهم لذاك النشاط مشروعا " أو كما جاء في كتاب : " ليس بالعقـــل وحده " للدكتور نجيب الحصادي، منهجا عمليا في البحث والدرس، يتخذ من العيني وسيلة لاستنباط النظرة؛ كان الجسد البشرى تعينا لتشخيص الظاهرة،

إن المرض في الوطن مستفحل وعقبة كأداء، ظاهرة مستشرية تمكن الباحث التوكد من الأسباب الظاهرة والمتخفية؛ معالجة الجسد المريض مدعاة لتأمل مكمن الداء، فدرس الطب لا كطبيب معالج بل كباحث ومجرب ومتأمل، ساعده مخيال فنان ونهجه العلم الذي لا يؤاتي إلا العقل المهيأ بالدرس والممارسة. طاقة اليقظة الواجب فيه توقظ الحواس التي تتلمس الدرس في المتعين، مارس الرسم والزرع كما مارس الكتابة، وكجراح حين اضطرته سنوات السجن على الانقطاع استعاض عن الممارسة بمراجعة عملية جراحية بكل تفاصيلها، في مخيلته كل ليلة!. فالتأمل عند المفتي ممارسة حيث تستمد الفكرة من المعطيات المتعينة والقابلة للدرس، الكليات جزئيات تحت المجهر، لهذا فإن التفلسف عنده أعمى دون العلم وان كان « الإبداع العلمي، ككل أشكال الإبداع، يبدو إنجازا غامضا ومذهل، ربما لما يحويه من عنصر المفاجأة .. ولذلك أسبغ عليه الناس بل والمفكرون أحينا، هالة من الغرابة كما لو كان المكتشف يتحدث بلسان قوة خفية . ولذا قد تضيع دلالة الإنجاز، وسط توهج الاحتفاء والتمجيد، لكن الإبداع العلمي، ربما أكثر من الإبداع الأدبي، قابل للتحليل من أجل اكتشاف عناصره ومراحله »، وإذا كان المفتي يتجلى للباحث في منهجية علمية صارامة ووثقية في أن توطين العلم السبيل للضرورة الإنسانية : التطور، فإن السيرة الذاتية تكثفه كفنان " يلهج بضلالات الفن وينتشي "، كصديقه عمر الخيام الذي أهدائه مقالته البرعم والشرارة : « إذا يحق لنا القول إن أغنية الرباعيات هي ذروة جهود متراكمة، تضم في جوفها تأملات الإنسان منذ الأزل .. وإضافات متواصلة لمبدعين في شتى المجالات، وكذلك الأمر بالنسبة للإبداع العلمي ! . و لا أدرى سر ارتباطي بهذه الأغنية بالذات، لكنني، أوصى بها – أوصى بالمعنى الطبي – لكل من يرهقه التأمل وتداهمه الحيرة .. ».

لكن الصرامة في التوكيد على العلم كنهج وعلى توطينه كضرورة لا تجعلا

من كتاباته شاحة وجامدة، على العكس ثمة روح تبسيطية أحيانا في تصويغ الفكرة وكأن المفتي يعالج مريضا مفترضا، هذا المريض ليس بطبيب من ناحية ولكن من اللازم أن يكون طبيب نفسه : مثل فهم المحذورات الطبية والضرورات العلاجية .. ومثل ذلك. لذا فإن الطبيب المعالج يجب أن يكون كمعلم؛ يقول يوسف القويري : " التوجيه هو البعد الثالث في كتابات سلامة موسى، وهو توجيه محبب وظريف، تشعر أنه يتسرب إليك بهدوء وفطنة، و لا يواجهك بتحد وكبرياء مثلما يصنع المتعالمون المزيفون ". هذا التعبير لمثل هذه الكتابة يصدق أولا؛ على كتابة يوسف القويري الذي تتبين لك كتاباته وخياراته ككتابة فيها من الأسلوبية التعليمية ما فيها من فلسفة تربوية لسان حالها كارل بوبر : " ان ما نحتاجه تواضعا ذهنيا أكثر لهذا فإنني أفضل أن أصوغ أفكاري في أبسط صورة؛ وهذا أمر ليس بالسهل في الكثير من الأحيان . "، ثانيا يصدق هذا على المفتي الذي أسلوبه يستقي مسار شغله اليومي، وحيث أن الأسلوب هو الرجل فإن الأسلوب هنا أسلوب الطبيب المعالج، ففي كتاباته اليسر والسهولة والحس المشترك بينه والمتلقي الذي يبدو كائنا حاضرا في هذه الكتابات، رغم المفارقة التي أشرت إليها من أن المفتي لا يتغى في مجمل نتاجه متلقيا ما، حاله حال كاتب اليوميات الذي يفترض أن لا يطلع عليها أحد. أما تأويل الانشغال عن المتلقي فهو في الحقيقة انشغال به في المنهج الظاهر أيضا في الأسلوب الذي يبين النهج التنويري، ما يصبغ الكتابة بحس تعليمي من ناحية كما أشرنا، من ناحية أخرى التوكيد على العلم كمنهج يصطبغ في طرح المفتي برؤية أن التسامح ركن من أركان هذا المنهج؛ ومرجعيته أنه « لم يكن صدفة أن يقنن التسامح لأول مرة في إنجلترا، لأن إنجلترا أيضا كانت آنذاك مهد الثورة العلمية والتقنية » .

ملحق أول

كتب هيردوت يقول : ذات مرة استدعى الملك داريوس الإغريق الموجودين بقصره وسألهم إن كان من الممكن أن يأكلوا جثث الموتى من

آبائهم، أجابوا أنه؛ ليس من شئ على الإطلاق يمكن أن يقنعهم بفعل ذلك . هنا استدعى داريوس الكلاتير؛ وهم شعب هندي تعود على أكل آبائه، وسألهم في حضور الإغريق ـ بعد أن وفر لهم مترجما ـ إن كان من الممكن أن يوافقوا على إحراق جثث الموتى من آبائهم، هنا صرخ الكلاتير ذعرا وتوسلوا إليه ألا ينطق بمثل هذا الكفر . هكذا العالم علق كارل بوبر في كتابه بحثا عن عـــالم أفضل : لم يقصد هيردوت برواية هذه الحكاية لمعاصريه مـــن الإغريـــق أن يعلمهم فقط احترام عادات الآخرين، وإنما أيضا أن يمكنهم من نقد ما يسلمون به من أشياء، الواضح أنه قد رغب في أن يقاسمه القارئ خبرته .

أشتبك في سيرتي بـــ " محمد المفتي "؛ لقد عـــشنا معـــا، ومعيوشـــنا ملتبس حيث لم يتكون المشترك بيننا إلا من معاناة قاسية وقسرية تمثلت في زمالة القسم الثالث من سجن " بورتا بنيتو " بطرابلس في العقد الثامن مـــن القرن المنصرم. وإذا كان أتون تلكم التجربة قد صهرنا معا فإنه من ناحيـــة أخرى كان دعامة خالصة ونقية لصهر مشتركنا، غدونا من / بهـــذا نلظـــم الخيط في ابرة واحدة، حتى أن جعلنا من اختلافنا مجهرا من خلالـــه ننظـــر لتجربة كل واحد على حدة على أنها تجربة : أنا الآخر. وأن كان هذا يتـــيح لكل منا أن يتلمس تجربة الآخر عينيا وأن يعيش ملتبساتها، فإنه من ناحيـــة ثانية : الألفة تمنعنا من رؤية كل ما تخفي الأفعال أو كما قال بيير بوردو في كتابه " العقلانية العملية ". لهذا فقد يكون ما استدعى استدعاء السيرة الذاتيـــة لمحمد المفتي في مبحثي هذا : أن التجربة المعيشة لتجلـــى نتـــاج المفتـــي الفكري توضح؛ كيف أن هذا النتاج ليس رسالة مرســـلة لمتلقـــي مفتـــرض وحسب بل أن هذا النتاج تجلى التجربة. وإذا أردت تفصيل ذلك؛ فإن ما كتبه ويكتبه المفتي هو ما مارسه، في عيادته، في مرسمه، في مزرعته، تحديـــدا ممارسة حياة أكثر منها مشروعا ذهنيا أو انشغالا ثقافيا؛ فليس اللوحة لغيـــر أن ترسم، وقد تركن في ركينة غرفة المكتب التي هي من مألوفاتي. إذا كان ذلك كذلك فكيف يمكن لي التحقق من نزع الخفاء عن الأفعال ؟، وكيف يمكن

أن نعد كتابة مثل كتابتي هذه بحثا في الموضوع الذي من تجليه أن يظهر في المرآة التي أقف أمامها ؟ لكن هذه المرآة وإن تعكسني فإنها تعكس ذلك بالضوء الذي يتسلط على الموضوع، هكذا يكون أنا الآخر، من حيث إن هذا الآخر هو تلكم المرآة؛ ليس لموضوع وجود دون منزع ذاتي / سجية حيث " السجية هي هذا المبدأ المولد والموحد الذي يعيد ترجمة السمات الذاتية والعلائقية لوضع أسلوب حياة موحدة " أو كما يقول بيير بوردو.

ملحق ثان

ولد امحمد محمد المفتي في درنة سنة 1943م، درس وأقام في بنغازي حتى عام 1960 م حيث رحل في بعثة تعليمية لدراسة طب الجراحة، عام 1968 م تخرج من جامعة ليدز، عمل في بريطانيا وفي ليبيا بالجبل الأخضر هناك تشكلت علاقته الطبية العلمية العملية بالمجتمع والسياسية والفكرية، حيث اعتقل عام 1973 م ومن هذا العام إلى عام 1984 م قضى هذه الفترة في السجن، الذي فيه واصل الكتابة والبحث والتأليف، ونشرت في تلك الفترة بعض كتاباته في مجلة الثقافة العربية التي تصدر بالمدينة والتي كانت تعد من المجلات العربية الهامة، ومنذ 1984 عمل كطبيب في مدينة بنغازي وله عيادة خاصة، مارس الرسم كهاو وكذلك الزراعة، وهو يقوم بطباعة وإخراج كتبه ورسمها بنفسه.

كتبه المنشورة :

- الثقافة العربية الإسلامية وإشكالية استيعاب العلم الطبيعي، الطبعة الأولى1989م.
- العين والأنامل، حول المنهج والممارسة في الطب الإسلامي، الطبعة الأولى 1992م.
- التشريح الجمالي، الطبعة الأولى 2001م، الناشر مركز الحضارة العربية، القاهرة.

- توطين العلم .. أولا، الطبعة الأولي : 2004م، الناشر : مجلس تنمية الإبداع الثقافي، بنغازي.
- توطين العلم والتقنية : الطموح .. والواقع، الطبعة الأولى : 2003م، الناشر : الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس.
- الطب الحديث؛ تطوره من ممارسة إلى علم تجريبي، الطبعة الأولى : 2002م، الناشر الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس.

كتبه الطبية والجراحية :

- المضادات الحيوية، الطبعة الأولى : 1989م.
- تشخيص الأورام، الطبعة الأولى : 1989م.
- أمراض وجراحة المرارة، الطبعة الأولي : 1992م.
- أورام جراحة الثدي، الطبعة الأولى : 1998م.
- البواسير وأمراض الشرج، الطبعة الأولى : 1999م.

المـــراجـع

1 ـ العقلانية العملية، حول الأسباب العملية ونظريتها، ببير بورديـــو، ترجمـــة د عادل العوا، الطبعة الأولى : 2000م، الناشر : دار كنعان، دمشق.

2 ـ بحثا عن عالم أفضل، كارل بوبر، ترجمة د أحمد مستجير، طبعـــة مكتبـــة الأسرة 2001م، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

3 ـ ليس بالعقل وحده، د نجيب الحصادى، الطبعة الأولى : 1992م، الناشـــر : الدار الجماهيرية، مصراته.

4 ـ في الأدب والحياة، يوسف القويري، الطبعـــة الثانيـــة : 1979م، الناشـــر: الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس.

5 ـ كتب الدكتور محمد المفتي خاصة : تـــوطين العلـــم والتقنيـــة و : الطـــب الحديث.

* * * *

محاكمة عمر المختار!

« إن هذا المتهم الذي انتدبت للدفاع عنه : إنما يدافع عن حقيقة كلنا نعرفها، وهي الوطن الذي طالما ضحينا نحن في سبيل تحريره، إن هذا الرجل هو ابن لهذه الأرض قبل أن تطأها أقدامكم، وهو يعتبر كل من احتلها عنوة عدوا له، ومن حقه أن يقاومه بكل ما يملك من قوة، حتى يخرجه منها أو يهلك دونها، إن هذا حق منحته إياه الطبيعة والإنسانية .. إن العدالة الحقة لا تخضع للغوغاء وإني آمل أن تحذر حكم التاريخ، فهو لا يرحم، إن عجلته تدور وتسجل ما يحدث في هذا العالم المضطرب ». من مرافعة المحامي روبرتو لونتانو المنتدب للدفاع عن عمر المختار؛ وهو ضابط شاب برتبة نقيب في الجيش الإيطالي.

(1)

إذا كانت الشعوب تقيم رمزا لنضالها المسلح وأيقونة تحت مسمى " الجندي المجهول " فإن أيقونة الليبيين " عمر المختار " أي جندي معلوم؛ يحتفل بيوم اعدامه، وضع كشعار للعملة الوطنية، سميت شوارع باسمه، أنتج واحد من أضخم الأفلام إنتاجا في تاريخ السينما حول نضاله، أقيمت بعض الندوات لدراسة هذه الشخصية؛ دراسة نضالها المسلح على الخصوص، لكن بقيت هذه الشخصية مجهولة من حيث حياتها الشخصية وبعدها الاجتماعي والإنساني.

حتى الآن لا نعرف من حياة عمر المختار إلا ما يخص كونه شيخ المجاهدين الذي آثار نضاله المسلح العالم حينها، لم يقم أحد بتأريخ هذه الشخصية أو كتابة سيرتها الذاتية، لم تقم أي جامعة من خلال مدرسيها أو طلبتها بإعداد رسالة علمية في الخصوص. ونجد الجميع يعتمد على المراجع الإيطالية أو بعض الشذرات التي نشرت هنا أو هناك، أضف لذلك أن الأدباء والكتاب لم يحاولوا في هذا الاتجاه البتة، غير عبد الله القويري – الذي ولد وعاش شبابه في المهجر – حيث كتب في مرحلة مبكرة من عمره تمثيلية

إذاعية قدمت في حينها ونشرها القويري في كتـاب. كـذلك فـإن الجانـب التوثيقي لنضال عمر المختار بقي مبعثرا بين هذا الكتاب وذاك، فـي هـذا المركز وتلك الجامعة وعند بعض الأفراد، لم تهتم المؤسسات المعنية أو غير المعنية، في الداخل أو الخارج للقيام بهذه المهمة، ليس ثمة أي مبادرة في هذا الاتجاه في حد علمي، ولم نسمع أو نرى هنا أو هناك مجرد محاولة في هذا.

لم يمول أحد أية محاولة لتذليل هذه المهمة، الكثير من المال يـصرف هنا وهناك والجهد يهدر بين هذه وتلك، والكثير من المثقفين الليبيـين هنـا وهناك يملك الإمكانيات الكبيرة على الأقل المالية لكن لا أحد يفكر في مهمة كهذه - وإن حصل من هؤلاء اهتمام فهو اهتمام بذوي القربة وحتى هـؤلاء ندر، باختصار مخل لا نعرف عن عمر المختار جنـدينا المعلـوم / شـيخ المجاهدين إلا القليل والمكرور؛ يعيد نسخه الناسخون وتحت هذه الكوم مـن الرمال يترمل البطل.

لهذه الأسباب كان أقوى ترميز لعمر المختار الجندي المعلوم قد تمثـل في " أنتوني كوين " الممثل الذي قام بدور عمر المختار في الفيلم الذي يحمل نفس الاسم، حتى أن بعض المؤسسات الإعلاميـة والمؤسـسات الرسـمية الأخرى بالتبعية والكثير من الأفراد قد اتخذوا صورة انتوني كوين وهو يمثل شخصية عمر المختار بديلا للصورة الأصلية.

إن لهذا الاستبدال تأويل يرى ذلك : استعارة رمزية للممثل باعتبـاره تعبيرا عن قوة واقع الحال، وإن الاستخفاف هنا تعبير عن احتقار للذات .

لكن ذلك لا يمنع أن الليبيين يتخذون من هذه الشخصية أيقونة هويـة يجمعون عليها تقريبا ورغم ما أشرنا إليه من اسـتخفاف، فـإنهم يتـشبثون بالمعاني الدالة عليها، الإجماع حول هذه الشخصية كأيقونة وطنية حتى فـي لحظات سخطهم وتنقضاتهم السافرة حيث أن " الإنسان كائن يتشبث بـشبكة المعاني التي نسجها بنفسه " أو كما قال ماكس فيبر، فمـا يجمـع أطـراف

مجتمع ما معا، هو تماسك أطراف عالم دلالاته؛ هذه المعاني التي يتم نسجها الخيال الاجتماعي حيث " أن الحقائق هي أيـــضا تخـــيلات " فـــرغم كـــل الاعتبارات يتخيل الليبيون حقائق شخصية عمر المختار كحقيقـــة جمعيـــة واحدة، خاصة في هذه المرحلة التي فيها : " يتسلط علـــى العـــالم الحـــديث وسواس تلاشي التمايزات، فهو يخشى توحيد الأشكال ويشعر بالتالي بقلـــق عام متعلق بالهوية " ـ جان فرانسوا بايار؛ أوهام الهوية . ففـــي مواجهـــة حاضر متسلط ومشوش وإحساس بالعجز يتم الاغتراف من مـــاض قريـــب؛ بمعنى ما استعارة معلوم في مواجهة مجهول، في حين أنه فقط عن طريـــق المقدرة العليا للحاضر يحق أن تمد الأيدي إلى الماضي ذلك " أنه علـــى اي إنسان أن يتعلم قبل كل شئ أن يعيش وألا يستخدم التاريخ إلا لصالح الحيـــاة التي تم تعلمها " أو كما يقول نيتشه.

إن الإنسان الذي يضع بنفسه أهدافه فلا بد أن يكون حرا و لا بـــد أن هذا نهج عمر المختار ونبراس المهمة التي أوكلها لنفـــسه لنهايـــة مختـــارة باقتدار وحس تاريخي نادرين، من هذا فإن مهمة العمل من أجل استعادة هذه الشخصية وإعادت ترتيب تراثها ليست عادية، بل المهمة تدلى بدلالة متعلقة بالساعة التي تقوم بها هذه المهمة.

(2)

لقد قام الأستاذ عمران بورويس بتحرير المادة الوثائقية لمحاكمة عمر المختار وغيرها من الوثائق التي تخص حبسه والمرافعة القيمة تاريخيا التي قام بها المحامى روبرتو لونتانو المنتدب للترافع في قضية عمر المختار، هذه الوثائق المبعثرة هنا وهناك . وكانت هذه المهمة ستكون أكثر قيمة لو لم تثقل بفصول : الفصل الرابع الخاص بـــ " زعماء حركـــات الجهـــاد بـــالمغرب العربي ومصر "، الفصل السادس الخاص بـــ " قصائد الشعراء العرب فـــي

رثاء شيخ الشهداء "، حتى الفصل الثاني خاصة المبحث الأول " أحكام المحكمة العسكرية الإيطالية الصادرة في مواجهة المجاهدين الليبيين ". أعتقد أن هذه الفصول تضيع ـ " وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار "؛ عنوان الكتاب ـ هذه الوقائع وتربك القارئ وتجعل المادة الرئيسية مهمشة بهذه الفصول التي كان يمكن أن يضمها كتاب آخر، وقد احتوى الكتاب على العديد من الصور والخرائط، وصورة للصفحة الأولى من جريدة " بريد برقة " التي نشرت خبر المحاكمة وشنق عمر المختار، من ناحية أخرى هناك بعض التداخل في المادة كان من اللازم مراجعته واعادة ترتيبه.

إن المحامى عمران بورويس الذي كان قد أعد موسوعة المحامين العرب ثم كتابا عن تاريخ المحاماة الليبية يقوم بمهمة كهذه ـ بالتزام شخصي وعلى حسابه ـ لأنه يضع أهدافه بنفسه . وهو إذ يهتم بهذه الشخصية التاريخية الهامة ويقوم بجمع وثائقها فإنه بذلك وكمحامي يريد أن « يحذر حكم التاريخ، فهو لا يرحم، إن عجلته تدور وتسجل ما يحدث في هذا العالم المضطرب »، وذلك باعتبار أن ما لا يدرك كله لا يترك كله. والكتاب الآن في الأسواق ويحتاج للاهتمام به وتركيز الضوء عليه، كما يعد هذا فرصة من أجل كتابة سيرة عمر المختار وتمويل باحثين يجمعون شتات هذه السيرة، وبعض من الوثائق الموجودة هنا وهناك.

(3)

غرسياني : هل كنت تأمل في يوم من الأيام أن تطردنا من برقة بإمكاناتك الضيئلة وعددك القليل ؟

عمر المختار : لا، هذا مستحيل.

غرسياني : إذا ما الذي في اعتقادك الوصول إليه ؟

عمر المختار : لا شئ إلا طردكم من بلادي لأنكم مغتصبون، أما الحرب فهو فرض علينا وما النصر إلا من عند الله.

يداه مكبلتان بالسلاسل، رغم الكسور والجروح التي أصيب بها أثناء المعركة ووجهه مضغوط لأنه كان مغطيا رأسه ويجر نفسه بصعوبة نظرا لتعبه أثناء السفر بالبحر، بالإجمال يخيل أن الذي يقف أمامي رجل ليس كالرجال، منظره وهيبته رغم أنه يشعر بمرارة الأسر هذا مما جاء في كتاب القائد العسكري الإيطالي حاكم برقة وقائد الجيوش في الحرب الثانية غرسياني : برقة المهدأة . وقد ورد ذلك في كتاب " وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار " الذي يوفر للباحث مجمل هذه المادة، ويوفر على القارئ الكثير من الجهد، كما يمكنه من مجمل خلفية هذه اللحظة التاريخية في تفاصيلها المتاحة في الوثائق الإيطالية .

إن الإنسان الذي يضع بنفسه أهدافه فلا بد أن يكون حرا :

« ما لبث عمر المختار أن جاء على جواد صغير لفت حوافره بالقماش وكان يحيط به رجلان من كل جانب، يتبعه كذلك عدد آخر، عندما وصل إلى الصخور التي كنا ننتظره عندها ساعده أحد رجاله على النزول، رأيت أنه كان يمشي بصعوبة؛ عرفت بعدئذ أنه جرح إبان إحدى المعارك قبل ذلك بعشرة أيام تقريبا. على ضوء القمر المشرق استطعت الآن أن أراه بوضوح؛ رجل معتدل القامة، قوى البنية، ذو لحية قصيرة بيضاء كالثلج، تحيط بوجهه الكئيب ذي الخطوط العميقة، عيناه عميقتان، من الغضون المحيطة بهما، باستطاعة المرء أن يعرف أنهما كانتا ضاحكتين براقتين في غير هذه الظروف، إلا أنهما لم يكن فيهما الآن شئ غير الظلمة والألم والشجاعة. اقتربت منه لأحييه، شعرت بالقوة التي ضغطت بها يده على يدي.

– مرحبا بك، يا ابني.

قال ذلك وأخذ يجيل عينيه في متفحصا، عينا رجل كان الخطر خبزه اليومي » .

– يناير 1931 لقاء المستشرق النمساوي محمد أسد، شذرة مما جاء في كتابه " الطريق إلى مكة " .

رئيس المحكمة : كيف ألقي القبض عليك ؟

عمر المختار : نشب القتال بالقرب من الزاوية البيضاء، أصبت بجراح وهويت من على صهوة الجواد الذي قتل، ومن ثم قبض عليَّ جنود الحكومة .

رئيس المحكمة : هل أفضيت لهم باسمك ؟

عمر المختار : نطقت به، في الحال.

« عمر المختار، بن عائشة بنت محارب، البالغ من العمر 73 سنة، مولود بدفنة، قبيلة منفة، عائلة بريدان، بيت فرحات، متزوج وله أولاد، يعرف القراءة والكتابة، ليست له سوابق جنائية، اعتقل في 12 سبتمر 1931م واعدم في 30 منه ».

في الختام : لأننا لم نختر ميلادنا من آبائنا، كذلك لم نختر وجودنا في أوطاننا، أوطاننا، إذا، كآبائنا، ليست هبة مقدسة فقط، ولكنها أقدارنا . أو كما قال ابراهيم الكوني .

المراجع

1 ـ وقائع أسر ومحاكمة عمر وشنق عمر المختار، عمران محمد بورويس، النشر شخصي، بنغازي، الطبعة الأولى : 2003م.

2 ـ سنوات الحرب والادارة العسكرية البريطانية في برقة، أحمد محمد القلال منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، الطبعة الأولى : 2002م.

3 ـ أوهام الهوية، جان فرانسوا بايار ترجمة حليم طوسون، الناشر دار العالم الثالث، القاهرة، الطبعة الأولى : 1998م.

4 ـ نيتشه مكافحا ضد عصره، ردولف شتاينر ترجمة حسن صقر، الناشر دار الحصاد، دمشق، الطبعة الأولى : 1998م.

* * * *

رســـــائـــل

الميلاد الابدى

ولتكن الحكمة رفيقتي : فما أثمنها فى الشباب

وما أثمنها فى الشيخوخة، وما أسماها على الثراء !

إن الحكمة بابتسامها تيسر احتمال الفقر، وتجنب

هموم الحياة المريرة .

ويا ليتني أملك ما يكفيني كي لا أسأل فى كوخ الجار ،

وأنحني، فى المحنة، تحت وطأة الهموم القاسية .

فيا هذه الأرواح السعيدة

اشتركت معى فى دعواتي والآمى العديدة ،

لم تكن الحياة آنذاك حلوة ،

لأن الأرض التى كانت وطني أصابها الاضطراب .

احفظي أيتها السعيدة

لليبيين كل ما حصلوا عليه ،

احفظي لمدة طويلة من الزمان ،

مراعاة لذكر إحسانك ،

ومراعاة للآلام القاسية التى عانتها نفسي ! .

(سونسيوس القوريناثى - تاريخ الفلسفة فى ليبيا، تأليف عبد الرحمن بدوى - منشورات الجامعة الليبية)

على مصطفى المصراتى أو التسامح

إلى السيد الجليل والأستاذ المحترم

شيخ الكتاب والأدباء الليبيين

على مصطفى المصراتى

تحية طيبة وبعد

احتفلت بلادنا بكم ممثلة في بعض مؤسساتها؛ وقد أصدرتم أكثر من أربعين كتابا وتجاوز عمركم المديد السبعين. ولم يكن هذا حدًّا لكم بقدر ما هو حساب الفعل المادي الملموس المتمثل في عطائكم الثقافي الوطني، حيث قدمتم جهدكم وعلمكم من أجل جمع وتوثيق وتحقيق وكتابة وتحليل الشغل الثقافي في بلادنا. وإن هذا الجهد المسكون بالعقلانية : " ولكن الأرض تدور"، يجعل منكم وأنتم أحد تلاميذ الأزهر أحد التنويريين فى الثقافة الإنسانية وكرستم العمر لذلك.

وقرنتم هذا الشغل الذهني بالعمل الدؤوب من أجل تكريس قيم التنوير العقلانية التي تتسم بالفهم المتبادل، وبالانفتاح على الثقافات الأخرى، وحق الاختلاف من أجل اتجاه للتسامح يعترف بتعقد قضايا العصر مما يستلزم تناولا معقدا ودقيقا لحلها .

وكنتم لأجل ذلك وبحق قد اسهمتم في وضع اللبنة الأولى في بلادنا لقيم التسامح هذه . وكنتم معلم التسامح الذي هو أكثر من (القبول بالغير)، انه الاعتراف بالحق في الاختلاف، بل قبول الحق في الخطأ كحق من حقوق الإنسان، ذلك أن الخطأ لازم من لوازم البحث عن الحقيقة، وأن كل شئ نسبى. أو كما يقال في عبارة بسيطة بأن مفهوم التسامح يعنى : أن تحيا أنت

والآخرين . وكنت الداعية لذلك بالحكمة والسبل الحسنة، حيث التسامح لم يكن يعنى عندكم اللامبالاة بل يعنى البحث عن الأفضل، أو كما قال الباحث السويسري : أندريه مرسييه " إن ممارسة التسامح تفضي بالضرورة إلى استبعاد الادعاء بامتلاك (الحقيقة) الوحيدة، أي الأيديولوجيا. ان العدالة الفلسفية تستلزم إتاحة الحرية الكاملة لكل مواطن في مقارنة الآراء التي تنشأ عنها التقاليد والعادات الموروثة بغض النظر عن الأيديولوجيا، وإني أوثر أن أطلق على العدالة الفلسفية الحق في التفلسف " .

ومن هذا أثرتم العمل الثقافي، وكرستم أنفسكم من أجل تنوير العقل والنفس بالمعرفة، والمجتمع بالوعي، وكان ديدنكم في ذلك التسامح حديقة التباين والتباين ضروري حتى يمكن للهوية أن تكون هي أول معنى للوجود، وهو أي التباين ضروري ومساهم في انفتاح الآخرين.

وكان ويبقى عملكم ونظرتكم أن للثقافة بيت دون أي إحساس بالانعزال " حيث المعزول يفرز مأساته، فهو يكرر، في حياته، هذا العزل والتجزئة والانقسام "، بل الثقافة المنفتحة على نفسها وفى نفسها والمنفتحة دون شروط على الآخرين أي دون مصادرة على المطلوب؛ فالتسامح حق الاختلاف للنفس وقبول للآخر . وباعتبار أن الثقافة " تمهد لدراسة قوانين الفكر وأفعال الإنسان، ولكنها تظل قائمة حتى بعد موت الأفراد . فليس لها مدة زمنية محددة، ومن الصعب إزالتها، لأنها تحي مع الإنسان نفسه لو واجهت عنفا أو إساءة . " لذا انصب نشاطكم على البحث عن ثقافة بلادنا؛ بتدوين الشفهي فيها، وتحقيق مخطوطاتها، والتنقيب عن المجهول فيها، وبتقديم المعلوم منها.

وبهذا قدمتم ما يتيسر للإنسانية وثقافتها وأنتم تخدمون بلادنا، وتكرس بجهدك نفسك كشيخ للمعرفة والعلم، في هذه البلاد الصغيرة والمترامية الأطراف التي يحفها البحر وتموج بها الصحارى الكبرى : إمبراطورية الرمل، حيث نهر النسيان الليثوس – أو الجخ حسب التسمية المحلية – الشره لدفن كل شئ في

جوفه، وهو الذي ينبع في حضن ثاني مدن بلادنا بنى غازي.

في كل ذلك ومن أجله كان التسامح المنهج الذي " عقلانيته ليست وقفا على قدرته على تحقيق المهام المنوطة به، بل رهن بقدرته – أكثر من غيره – على تصعيد احتمال تحقيق تلك المهام . " . وكان النهج : حيث كنت صاحب فعل، ولم تكن تهجس بالسلامة، لم تكن تخشى البلل أو كما يقول المثل الليبي لم تريدها : " حمرا وجراية وما تأكلش الشعير " فأنت من " حمل قلمه كالرمح يغرزه في صدر الطامعين في البلاد، وكنت هذا الإنسان الكاتب المخلص لفنه، الصريح الساخر الذي يعصر ذهنه ويرهق نفسه ويتحمل ألوان التهجمات في سبيل قلمه وفنه. وقد تتجاوز صراحتك وسخريتك العرف والتقاليد والحدود. وقد تؤذى سخريتك الناس وقد تؤذيك أنت !، ولكنك على الطريق سائر .. فقد يثمر الفن الكتابي في ظلال السخرية وقد تبلور الحقيقة في إطار من الفكاهة .. قد يكون ذلك مرتعا لمشرطك .. " أو كما قلت في كتابك : " كفاح صحفي – أبى قشة وجريدته في طرابلس الغرب – ليبيا، الطبعة الأولى أكتوبر 1961م ".

" ذاق سراديب السجن والآم النفي ومشاق الغربة، وطالب بالإصلاح في القرن التاسع عشر .. قاد حركة من حركات التحرر، وطالب بحق المواطن الليبي في تلك الفترة البعيدة التي كانت تعتبر فيها مثل هذه المطالب وتلك المناداة نوعا من الخروج عن المألوف وضربا من ضروب التمرد. وكانت صرخة " غومة " في القرن التاسع عشر تعتبر نشازا في جوقة النفاق ودنيا التزلف .. وعند أرباب الخوف .. " أو كما جأ في كتابك " غومة – فارس الصحراء – صفحة من تاريخ ليبيا، الطبعة الأولى أغسطس 1960م ". فلم " تكن ليبيا بلادنا، كما تبدو في الصورة من بعيد في المجال العلمي والكتابي جفافا وقحطا، بل بلادنا رغم الظروف القاسية .. والعوامل والملابسات المتعددة، على هذا الشاطئ الإسلامي العربى وفى الجبل

والواحات أسهمت بقدر غير يسير.. " كما في مقدمة كتابك " مؤرخون من ليبيا – مؤلفاتهم ومناهجهم، الطبعة الأولى 1977م ".

ولم يكن هذا الحفر في تضاريس النسيان وصحارى الشفهي وتصاوير السراب ضيق أفق، بقدر ما هو فتح آفاق وبهذا " لا تشارك فحسب في خلق نبيذ المعرفة، بل تشارك – فضلا عن ذلك – في خلق حبات العنب، وعنب نبيذ المعرفة لا يقدم للبشر على طبق من ذهب، ولا يصبح بطريقة سحرية نبيذا ".

السيد الجليل والأستاذ المحترم

إن شغفكم بالمعرفة – وكجيتو هذه المعرفة : تكلم كي أراك – كان سبيلا للتسامح، فالدفع بالذات وتقديمها على عللها مكاشفة للآخر من أجل معرفته. والدفاع بالعمل الدؤب عن الثقافة دفاع عن الإنسان أينما كان؛ فالثقافة نهج للحوار، وأنتم كنتم في بلادنا المحاورة، كنتم سيلا من الحوار الذي لا يناء على التوكيد على أن سبل النهوض من مشاكلنا، وتحقيق ذاتنا ودفع الضيم عنا، لا يكون دون التمترس بالحوار الدائم والدؤب، الشجاع والمسؤول والذي لا يكل ولا يمل.

هكذا كان شغفكم بالحرية دون ستر ولا مواربة ولهذا كان ديدنكم التسامح الذي جعلكم محامى الحق في الاختلاف. وإذا عد أحدهم لكم كبوة في ذلك فلكل فارس كبوة، بل كبوات أو كما يقال.

وإنني هنا لا أعدد مناقبكم فأنتم في هذا أيضا عرفناكم من المتسامحين الذين لم يبحثوا عن جزاء، وإن كنتم عن حقكم تذودون، ولكن ما وجدتموه خلال مسيرتك التي تجاوزت النصف قرن – من قرننا العشرين العجول المغادرة – من نهج التسامح هو الذي يدفعني إلى الافتخار بهذه القيمة الحضارية من قيم المنهج الإنساني منهج التنويريين العظام مثل فولتير الذي يقال عنه إنه المولد للتنوير، وإنه أول من آمن بمفهوم التسامح في الفكر الأوربي ليشمل

السياسة والفلسفة وليس فقط الدين وأيضا ما يراه كارل بوبر من أن هذا المفهوم الموسع للتسامح وارد عند كانط آخر ممثل غربي عظيم للتنوير.

إذا أوكد ليس في الأمر بحثا عن مناقب أو كيلا لمديح أنتم لستم بحاجة له، لكنه قراءة في – منهج التسامح – منهجكم الذي تتضح الآن أكثر أهميته، وتستدعى وقفة قرن من الثقافة الليبية مراجعته والاستنارة به؛ وقد بين نهجكم هذا الانتماء للعصر وقيمه حيث دائبكم على الإنصات للجديد الأصيل فيه يبين أن التسامح عندكم من مقولات العصر الأصيلة. مستخلصين من ذلك أن تحول أي مقولات إلى وثن يفضي إلى انحرافات، ويدفعها إلى تبرير هذه الانحرافات بطرق شتى، وأن الكسل عن النقد يؤدى إلى استبعاد العقل الناقد؛ وذلك بأن نترك أنفسنا للعادة فنتصور ما هو ثقافي هو طبيعي، وما هو تاريخي نسبى على أنه مطلق، فنتحيز لتبريراتنا والتحيز ضد لمبدأ التسامح.

فـ " اتفاق ممارسي آي نشاط على منهج بعينه لا يكفى البرهنة على ملأمته ولا يثبت مشروعيته ". كما أن " اكتشاف الجديد، والارتحال الى كون أرحب، ورؤية ما لم يكن بالمقدور استشرافه لايتم عبر ترسيخ النتائج وطرح الحلول النهائية، بل بإثارة الأسئلة واستثار الشكوك، بتقليب التَرب التي تربت فيها المفاهيم السائدة، وبالريبة فيما تم تقديسه دون وجه حق " كما يقول الدكتور نجيب الحصادي.

أي أنه مرة أخرى " علينا أن نخترع أنفسنا وأن نقبض على حرية أن نكون خلاقين ".

من هذا نخلص : أن استبعاد الآخر والتحيز للذات قتل للنفس أولا وأخيرا. ولعل هذا ما جعل من (الشعلة) : الاستطراد في التوكيد على أن التسامح هو أبرز ما فيكم، والذخر للثقافة الليبية وما قدمتموه باقتدار لليبيين خلال النصف قرن المنصرم، ولم يعد أمام الليبيين غير هذا المسار؛ فعلينا أن

" نناضل في الفترة الوجيزة المنوطة بنا بفاعلية بكل ما أوتينا من قوة. فليس في امكاننا أن نلوم أحدا أو نعظ أحدا، ولكن علينا أن نستجيب إيجابيا لأن نكون أنفسنا في جزء من العالم لا ينتمي إليه أحد سوانا "، وهو يؤكد على أنه شعلة القرن الحادي والعشرين القادم.

منازل سارق النار

وتمنيت كثيرا

أن أراك

نجمة يسبح في قنديلك الأخضر حب

ومواويل مضيئة

وتمنيت كثيرا

عندما دفأت في قلبي يديك

لو تصير الكلمة

دمعة في غمرة الشوق إليك

وطني ..

يا رجفة الموال في ليل القرى

يا حبيبي الأسود العينين لو أن الثرى

أحرفا، كنت القصيدة ..

محمد الشلطامي

حين نحتفل بالسنة الخامسة والسبعين من عمر على مصطفي المصراتي المديد نكون كمن جمع من شتات؛ فمنجل ملك الموت يجتث مبدعينا ويشتت مثقفينا، حتى غدونا في منزلة من لا يعول عليهم، وبتنا نتساءل هل عندنا مثقفون بعد أن تحولنا من السخط العقيم إلى النديب والعويل نسف العوين ونزفر غبار الخائفين، وفي بيت العزلة نكمن في انتظار ملاك الموت آخر الأصدقاء المخلصين والمنقذ : لقد رفع الطفل سبابته مشيرا إلى عرى الملك.

وكأن غودو قد غدر بنا رغم أن العدو لا يخون، وأننا في الغياب نكون وأن ذواتنا تشف عن اللاجدوى؛ فما جدوى أن نكتب أن لا جدوى من الكتابة !.

هكذا شعلة الرجل تبين الظلال المرتعشة وظل الوجل من الحياة، وهذا المتسول لقمة البقاء بجمع ما تبقي من فتات مائدة العزاء، وحيث لا يليق الحداد بالشعراء تمتد الأيدي الخئونة : (طب سيجارة)، فمن مات قد مات والعاقبة عندكم في سفرة الرمق الأخير.

وفي الكادر الذى يجلله السواد تبدو الشعلة بياض النفس النفيسة بأن تكون أنت أنت رغم قتامة المشهد فالحداد لا يليق بالشعراء، وأسوأ سجن " يمكن أن يعيش فيه المرء هو سجن الأسف، إن الخوف من الخطأ عقبة كبيرة، حين تخاف تتوقف، ولا يجب أن تنتظر الوضع الأمثل ولا اللحظة المثلى، فإذا كان لا بد من الخطأ فارتكابه في الفعل خير من ارتكابه في اللافعل ".

هكذا يتجلى على مصطفي المصراتي باعتباره المختلف عن أحادية اللون وشيخ الطريق إذ عز الضوء في مسارب الزمن الذي يسف العمر سفا ويكشف ـ دون عطالة ـ عن تعطلنا وتبطلنا، كما يكشف عن الكسل سلاطة اليوم وملح الاحلام والمستقبل الذى نخاف.

وحين تتجلى الخامسة والسبعون لهذا الرجل فإنها تكون قطرة الماء وقد عز ليل الصحارى مواشير الضوء، وقطرة الضوء هذه ميزاب للمتلهفين، المتعطشين، الشغالين، الذائذين عن حياض، المتلفعين بالصدق، أحبار الإبداع، الشعراء الذين لا يليق الحداد بهم، الذين يليق بهم البحث عن المعاني وأن نضع معنى لوجودنا كما أكد المصراتي معنى الوجود.

هذا الكائن الفراشة الضوء الذي يجب أن نحترق به وانتفاضة المعنى، فلم يعد ثمة وقتَ لنعدده كما لم يعد ثمة، حجج لنبددها، والعالم ـ كما فلسطين ـ يحرق ما تبقى ويفتح أبواب المجهول على مصارعها. أو كما أكدت سيرة الرجل الضارب في المجهول بجدارة الارادة والمريد، بإرادة الشغل والمشغول، بإرادة الباحث عن الحقيقة، الذي عنده الوهم في منزلة الحياة حيث إن أجمل ما في الحياة أن تكون أوهامنا معنا.

وحين جاء الرجل يسعى؛ جاء ليبيا، كان الشتات يجمع البلاد والشمل يبدد القوى ومن الأهل المحتار والمختار ومنهم من في غيهم يعمهون، وفي نزاع يتازعهم هذا وذاك، يضربون في كل مجهول، لم يكن في الأفق شئ غير هذا المجهول الذي في دربه سار وعلى صراطه، حادي القافلة التي بأسرها تسير وحيدة التي من حقائقها أن : " أول مرة يسمع فيها الناس في ليبيا باسم المصراتي كان من خلال نشاطه السياسي الرائد في حزب المؤتمر الوطني، فقد كان شيخنا الشاب الذي عاد لتوه من مصر، جاء ومعه شيئان، ثقافته الأزهرية وطموحه القوى المتأجج لأن يرى انبعاث حركة وطنية في ليبيا أسوة بما كان يراه في مصر، و لا بد أن المصراتي قد اطلع على جوانب كثيرة من جوانب ذلك الصراع الحزبي الدائر فيها بين مختلف تياراتها السياسية والوطنية، وقد كان هذا بالنسبة إليه يشبه الحافز الذي دفعه بعد ذلك ليلقى بنفسه في خضم حزبي مماثل، وفي صورة أخرى من صور النضال السياسي، فكان أحد المخلصين الأوفياء لمبادئ حزب المؤتمر، كما

كان خطيبه المبشر بآرائه قولا وعملا . " أو كما جاء في كتاب على مصطفي المصراتي الباحث والأديب للكاتب المرحوم نجم الدين الكيب - الطبعة الأولي - كتاب الشهر - العدد السابع 1973م - وزارة الإعلام والثقافة - وحدة التأليف والترجمة والنشر - طرابلس الغرب. وكما جاء فيه و لا ريب " أن مرحلة النضال الحزبي والسياسي كانت من المراحل الهامة في تكوين شخصية أديبنا على مصطفى المصراتي، بل أجد من المناسب أن أقول بأنها كانت مقدمات لا بد منها لحياته ككاتب وصحفي وأديب، فما من شك في أن موقعه من حزب المؤتمر قد وضعه في قلب النشاط الوطني الذي كانت تصطخب فيه البلاد كما مكنه من مخالطة فئات كثيرة من الناس، وفضلا عن ذلك كله فقد أمدته فرصة تمكن فيها من التجوال بين مختلف المناطق الليبية مع هيئة التحرير، والحق فقد عوضته مثل هذه الجولات الكثير مما كان ينقصه من معلومات عن واقع الحياة في ليبيا بجميع نواحيها بحكم نشأته في المهجر - فبدت فكرة الوطن والوطنية أشد رسوخا في نفسه بعد أن التحمت تصوراته بواقع الحال وامتزجت بروحه واختلطت بدمه ".

حين عاد الإسكندري المولد، هذا الأزهري التعليم، هذا المستنير الثقافة، هذا الليبي النخاع إلى ليبيا توطن في نفسه أن هذه بلاد شتى لا يجمعها الا لون الطيف، بلاد متعدده، بلاد كالبلاد، أطرافها لايحده حد ولا يضمها طرف ولا بصر، وأن لا وسيلة لهذا اللامتنهاى غير البصيرة، وأنه لا يعقلها غير عقل مستنير ينير الدروب المدلهمة، الذي يرى في كل ضوء وان شح ضوء طريق وطريقة ضوء. من هنا بدا أن النهج السليم نهج حق الاختلاف، فنهج هذا النهج بمطية البحث والمحاورة وسطع بأن سؤال من نحن هو سؤال من أنا ؟.

حينها لم يحتر كما هو غير محتار في الخامسة والسبعين من عمره؛ فالمجهول درب البحاث وآل العلم الذين يعلمون أنهم لم يأتوا من العلمي إلا

القليل، وأن ثمن المعرفة العمر دون تردد ووجل وغش في كيل والكيل بكيلين.

لهذا رسم أمثال هذا الرائد خارطة البلاد بالمشي في دروبها، وبالحرث في بحر رمالها وبحرها وسمدوا حرثهم بدمائهم وعـرقهم دون كلـل، دون توجع ودون مماطلة ودون بخس الأثمان ودون تكتيك يقنع هـدفا شخـصيا رخيصا ومبتذلا ..

لهذا حين نحتفل بهكذا مناسبة نتخذ من الدال سـبيل المـدلول، وأننـا نؤسس لعرف ما اعترفنا عليه قبل؛ حيث من أعرافنا غير الميمونة : أن نقيم خيام الغياب، نرجز في نديب ونحيب ننفر العيون ونسيل الدموع والاحبـار السود، نغنى أوجاعنا من رحيل مبكر نباركه؛ فالحياة بيت الصعاب والموت بيت الراحة ولهذا عندنا الختام مسك والبدء ختان؛ قربان الـدم مـا نخـاف ومانتنزف دون جدوى، ونكتب ـ لهذا ـ ما جدوى الكتابة : فما أقصر النفس وما أرخص النفيس .

بهذا يؤكد احتفالنا بالخمسة والسبعين لهذا الرجل استعادة المعنى بالبحث عنه، والتوكيد على أن بلادنا البلد لون الطيف الذي التعدد فيه طبيعة: كما تعدد الوهاد والوديان والجبال الرواسي والجبال الرمال والبحار المائيـة والبحـار الرملية والسهول الهضاب والهضاب السهول والواحات المتجليـة والواحـات الخفية والصحارى الورعة والصحارى الخليعة والمـدن الخجولـة والمـدن المتبرجة كذا راى الرائي على مصطفى المصراتى البلاد أتون شعاب لـشعب محارب القبلي وإن ذهب في نهر النسيان، الجدير بالحياة بيت الصعاب.

ولهذا حق الاحتفال بـالميلاد الخـامس والـسبعين لعلـى مـصطفى المصراتي الذي لن يكف عن أن يولد من جديد طالما ثمة ليبي يولد، ثمـة مبدع يبدع، ثمة مفكر يفكر، ثمة مدون يدون وسارد يـسرد وأنـه لا يليـق الحداد بالشعراء، لا يليق الحداد بـ جيلانى طريبشان بـ خليفـة الفـاخرى بـ سليمان كشلاف .. لأنه ما يليق بهم ويليق بنا حقـا الاحتفـال بـالميلاد

الخامس والسبعين لعلى مصطفى المصراتي الذي يعنى مما يعنى أنه : علينا أن نخترع أنفسنا وأن نقبض على حرية أن نكون خلاقين.

الشيخ .. شيخ

حق الاختلاف

لنا في هذا الوطن شجرة

في الشجرة عصفور

ربما تشبهه العصافير

له رئة ولسان وجناحان

من أحواله أن يغنى

باتساع الشمس

والمطر

وأن يطير

بلون الرغبة المطلقة

لنا في هذا الوطن شجرة

في الشجرة عصفور

وان يكون ثمة فخاخ

وبنادق صيد .

فللعصفور أغنية وجناحان

وللعصفور إن سقط

دم يرحل قويا في الشجرة .

شعر : مفتاح العماري ديوان : رجل بأسره يمشى وحيدا .

يتم الكاتب الليبي المعروف الأستاذ على مصطفي المصراتي في أغسطس 2001م عامه الخامس والسبعين ـ كما تتم رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، وهو أحد مؤسسيها، عامها الخامس والعشرين ـ، ولأنه يشكل مع آخرين الدال في الثقافة الوطنية فإن الحياة الثقافية ممثلة في أفرادها وأفرادها / المؤسسة وفي مؤسساتها المفردة تدرس هذا الدال لتتبين المدلول لهذه الثقافة الخلاقة و الفاعلة من خلال رموزها المثابرين باقتدار.

إن الأستاذ على المصراتي، الذي بدأ مؤخرا يحظى بالاحتفال تلو الاحتفال وبالتكريم تلو التكريم، ساهم بعمله الدوؤب على أن تعي هذه الثقافة ذاتها كنمنمة صاغها الكتاب والمثقفون عموما بتؤدة وتأمل وصبر، حتى صارت ساطعة من خلال النصوص الإبداعية المتميزة التي انشغلت بتجديد الرؤية والرؤيا، والدأب دون كلل على التميز الموضوعي الذي لا يكرر المقولات بل يعيد دهشة الموقف البدهي تجاه الأسئلة الأولى.

واستحداث هذه الوقفة دون ادعاء ولا تملق هو الذي جعل مثل علي مصطفى المصراتى بعيدا عن معترك الضوء، فهو من من يشدد الظلال لكي تسطع الحقائق؛ في تواضع يستمده من المحيط، هذه الصحارى اللامتناهيه نافورة الضوء اللاغى.

وهو الباحث عن الظل حيث تكون الحقيقة الحقة التي كنهها في أن عظمة الإنسان في أثيره، تأثيره وأثره الموشوم في الزمان الكلى؛ الزمان الذي قد تخفيه اللحظة اللحوحة، النفس غير المطمئنة، والروح المتجلية في الاعتداد الفارغ بالذات؛ السماوية أو التي تضرب في الأحقاب المدلهمة.

هكذا تغيت صوفية الرجل.

أن تكون في الزمان الذي يكون بالمكان، ولهذا كان عنده التدوين رسم للمكان، فخروج عن بوابة الزمان؛ الزمان الذي يحظى فيه القانعون بما لذ وطاب على نار إهدار ماء الوجه في صحراء فيها الماء كل شئ. ولم تتعفف هذه الصوفية عن أن تقتات بالشغل الدؤوب على زمانها، وعن البحث عن علاماته البسيطة والهامشية والأخذة في النسيان؛ لكي تكون جسورة في مواجهة مثالب هذا الزمان. والجسارة من أفعال الكينونة ـ كما الشجاعة تأتى وتغيب، و النفس المطمئنة بقلقها الشغوفة بتوجسها يأخذها ولع الصيرورة عن ولع تحقيق المكسب الآنى . ولكل نفس ما كسبت، فمن يغوص الصحارى كمن يغوص البحار لا يخاف الشطط؛ فالشطآن مائدة الوجل .

وينبه مثل هذا الرجل : أن الشغل عن النفس والنفيس بالآخرين وبالبساطة التي يتحلى بها هؤلاء الآخرون هي من معاني المعنى، وأن في هذا الثواب آن، لأنه قرين الفعل قرين النفس . فما الذى يجعل من رجل رمزا وهو الموسوم كإنسان بالقصر والتقصير، وبضيق ذات اليد والنفسْ، غير الشغل بالآخر بأن يكون، بأن يأمن من جوع ومن خوف، بأن يسكن، بأن يتوطن، بأن يكون حرا، بأن يكون هو هو دون عسف يهدر ماء وجهه؛ وهو الكائن الصحراوي الذي حاجته للماء فوق كل حاجة، وكذا حاجته لوجهه الذي لا يظهر غير عينيه هويته وسبيله وسيلته وغايته، وما له من الماء غير ماء الوجه ماء العينين ماء الحياة.

علي مصطفي المصراتي ذاكرة موشومة بالذاكرة !؛ حيث الذاكرة ليست ما استوى على العرش وليست ما انتهى و لا سدرة المنتهى؛ الذاكرة هنا والآن، ما يخط على الرمل وما يمحو الرمل، الذاكرة الشغل .

فما الواجب اذا اتجه الرجل وقد تبين الخيط الاسود من الابيض غير أن نبين : أن الحق في أن يكون لكل مقام مقال وأن مقام الحق أن نكون أنفسنا كما كان ويكون، أي إن نختلف عنه ومعه بهذا الاقتراب من ناره

الهادئة وجمره الوقاد .

فالرجل وقدة من وقداتنا، كما هو عبدالله القويري في " وقداته" ، الجمر يتقد في موقده، وفحمه هو فحم شجر الأباء والإبآ، شجر البطوم الذى يمد الجذور لجلب الماء وما عساه الانتظار . المبدع يتجلى في الرسوخ دون عجل و كلل، والابداع ليس ظهورا أو طلوعا أو سطوع القمر في الليلة الظلماء، أو كما يقول ويفعل قد يكون ظلا يمتد ليرطب القيض ويزيل الجفاف، والضروس في ضديته للزوال .

هكذا تجلى المعنى وسر الخفاء .

وما كان وما يكون هو شغل الروح الروح المصراتيه وسر أغوارها؛ فأن تبدع أن تدون، أن تلملم تعب الآخرين وقطرات العرق، أن تتجلى كما العنقاء .

لكل نفس رمادها ولكل شعب شعابه التى تشعب فيها حتى الدم؛ دم الاوشاز المعلقة حيث تسكن الروح ووكر النسر، وحرب الجوع والخوف والجيوش من جن وانس التى بالمرصاد لكل حلم شط عن الاستكانة والارتهان، ولكل خارج عن ثوب الوهن وممتط لصهوة الأمل .

فكان علي مصطفي المصراتي لهذا يطارد الارواح ليرسم ملامحها، وكجوال عنيد جمع الكثير من أتراح وأفراح روح الشعب الليبي .

ولهذا نحتفي به بنفوسنا المشرئبة والوثابة بالجبل – جبل نفوسة كما الجبل الأخضر – سدة الدهر، نهج اللذة وطريق التأمل، مسارب المختلف والمقاوم لكل سالب لوجه الروح بأي سبل. وقد بين أن الصحراء الليبية العرى بالرمل تصيرت غطاء للتخفى عن الأعداء والتجلي لكل نفس وما تهوى وعقل وما عقل وروح وما اتمنت وبما سلمت.

هذه الخارطة التى جالها روح الوطن على المصراتى يوما يوما، شهرا

شهرا، سنة سنة حافيا خالى الجوف متشعبا في وهادها ووديانها ومفازاتهـا كوله عطش يخط بيده ما محى الدهر ويرسم خطوطه في الكهوف التى غلبت هذا الدهروالحقب في تاسيلى وغيرها من الحقف، يلتقط الثمر وما تساقط عن النخل المنسي في واحات هي بساط الخائفين، هذه الخارطة التى لم يحدها حد كان حاديها لقافلة بأسرها تسير وحيدة .

وما بيده غير مخطوط ـ تلو مخطوط - مهترئ بفعل نهـش أفـاع وحيات تتغذى على مخ الروح هذا المخطوط هو ما انتشله من جيوش القبلى، ما سلبه محارب القبلى هذا، وما تبقى عهدة ولنا في ذلك مثلا .

وهذه الورقة وقفة عند وقفة محمود البوسيفي وقد أصـغى وأنـصت لحادى القافلة التى بأسرها تسير وحيدة وما دونه مفتاح العمارى ـ كما غيره من المنصتين لهذه القافلة التى بأسرها تسير وحيدة ـ من شعرها، والساردين سرها، والمشائين مشيها، والساطعين بما تأمر، والعازفين علـى أوتارهـا، والمتشكلين بلون قوس قزحها الراكبين ما خطر ببـال وكـل خطـر وهـم الحيارى السكارى من قيضها وقضيضها، وقد جالوا فيهـا كواحـة للظـل وللضالين، ممسكين بالخيط قابضين على الجمر، ديـدنهم علـى مـصطفي المصراتي بكل ما عنده وما ليس عنده، بكل ما لـه وما عليه وهو المفـرد المفرد بصيغة الجمع.

من كانت الحكمة رفيقته والحب دم الطريق وحق الآخـرين فـي أن يكونوا غيره، سؤدده، ومن كان يهفو لكل نأمة ولكل خط، من بارك للشفوى انصياعه للتدوين، من عنده كل متواضع كبير، من عنـده الاسـترخاء مـن ضعف الوجود، من عنده ضعف النفس يولد الوهن، وأن بين الوهن والموت توأمة لا يثنيها الدهر وإنما تقصدها الروح المتوثبة والشغل الحـار والفعـل القارص لسلاطة الكسل، الذي عنده حق الاختلاف حق الوجود، هـو الناقـد دون هوادة المنقود برحابة الصدر.

(2)

أخذه الإنشاء وقد بدأ خطيبا في قضايا استقلال الوطن، ومسهبا في تقدمة الفكرة وجامعا لشتات الورق من الشتات، فكان موثقا على عجل من أمره ضاربا في كل فج، فج عميق وفي غيره فكان يخيب ويصيب .

وأخذه الشغل عن الاشتغال على شغله لهذا كان السارد والجامع والمحقق والناثر والصحفي، ولم تتركه الخطابة كما لم يترك كل مناسبة وطنية وثقافية واجتماعية .

وكما هو المشاء يجوب الوطن منشغلا عن أشغال الفكر في شغله هو المحاورة، يحاور الجماعة ويجادل الفرد، قلمه أذنه ودواته وسفره ورفيق سفره حين يجمع الكلام من شطط الريح وعنده ما تنطقه الشفاه سريره وسريرته القلم.

وأخذته السخرية فهو حطابها وفأسه اللاذع يأخذ كل هزيل وعتل زنيم بقوة، وعنده أن الجرح الذى لا يقتل يقوى أو كما قال شيخ المجاهدين عمر المختار؛ لهذا لم يغر في أغوار النفس فقد كان يقرأ الجواب من عنوانه أو كما يقال، ولهذا هو على عجل من أمره فليس في الوقت من متسع والأطراف مترامية.

وأخذه موقف الخطابة، لهذا فخطه مثل خربشة طفولية تستهدف الإشارة لا المعنى؛ فإنه ثمة من سوف يجئ ويرتب الأوراق ويستقرؤها ويستنبط ما يرى ويتمعن المعنى، فما معنى الكيان والكيان على كف عفريت الشفوى المتحلى بشطط الريح ووباء النسيان.

فأخذه التوثيق عن الدراسة والتمعن، فالرجال في الظلمة والضوء شحيح.

فتش عن كل علم أخفاه الزمن عن الأعين، وارتحل على حسابه الشخصى، وجمع وحقق عبرات وعبر الليبيين من أمثال وحكم ومن أشعار،

كتب عن رجال في الظل؛ جمع ديوان البهلول وكتب عن الأسطى عمر لما كان لا أحد يعير كلام الشعراء والعامة أهمية.

ولأن الحكمة ضالته لم تأخذه الأضواء عن الظلال ولا النظريات عن الوقائع، لم يهجس بأن يكون من الكبار لهذا لم يأخذه الكبار عن نفسه الكبيرة.

وحيدا وبأسره كان جامع الظلال وبأسره وحيدا كان الجامع.

ولهذا يحق لنا ويحق علينا أن نحتفي بالخمسة والسبعين عاما من عمر هذا الرجل، الرجل الذي أعطى عمره لنا وأي عمر .. الذي يبقى لنا ومعنا .. : « سأبقى هنا / فوق هذه الأرض الوعرة / أضرب فأس خيالي قويا / أقتلع الأشعار من عروق حجارتها / أمنحها من روحي وهج الروح / ومن قلبي / أهبها أجنحة الجدوى / هنا سأعتق خمرة حدسي / وأشرب كأسي / فيسكر قمري / وحين تسهو أذن الليل / أسبر غور جدراني / وأغافل غفوة حراسي / وأدق أوتادي عميقا في كبد المعنى / فتهتز عروش الكواكب، وتسقط قبعات النجوم / وتطلق الشمس في حقول قصائدي / قطعان خيولها المرحة .. » . . أو كما قال الشاعر مفتاح العماري (*).

(*) أحمد الفيتوري ـ بنغازى في 6 ـ 6 ـ 2001م.

رسـالـة إلـى أمـين مـازن .

« في تلك الأشعار الرائعة
سخرت من الشمس ومن القمر
سخرت من البحر ومن الصخور
لكن الأشد حمقا
كان أن سخرت من الموت
ربما طفولة ؟ - قلة ذوق
لكنني سخرت من الموت .
اشتهرت في الإقليم كله
بمبالغاتي الطفولية
أنا الذي كنت عجوزا محترما
تظاهرت بأن أفكاري واضحة
عبرت عن نفسي بثقة كبيرة
لكن الموقف كان صعبا ».

السيد والأستاذ أمين مازن

تحية طيبة وبعد..

دعني أكتب إليك رسالة خاصة كنت قد بد ائتها منذ التقيت بك شخصيا في مطلع السبعينات أي منذ ما يقارب الربع قرن الأخير من هذا القرن العجول المغادرة .

وأسمح لي أن أبدأ هذه الرسالة بالمثل المكسيكي الذي يقول « ان من لا تحبه الآلهة تجعله واحدًا منها »، وإني أعتقد أن الآلهة لا تحبك لهذا فأنت واحد منا، وكنت منذ أربعين عاما ويزيد - كواحد من جيل 57 الذين وضعوا لبنة الأربعين الأخيرة الأهم في الثقافة الوطنية الليبية التي منها وعليها بحثت في وجودها وسؤالها في الثقافة العربية ومن ثم الإنسانية؛ وكان ذلك منذ صدور " أحلام وثورة " ديوان علي صدقي عبد القادر وحنين على الرقيعى الضامئ بداية الشعر الجديد الذي احتفيت به وعشت معه وكتبت عنه، ومع بداية القصة الليبية القصيرة؛ نفوس عبد القادر بوهروس الحائرة ، وكتاب المرأة الليبية " القصص القومي " لـ " زعيمة البارونى "، والبحث عن معنى الكيان في الفكر الليبي وحواريات عبدالله القويرى والمفاهيم النقدية الجديدة في نظرية النقد عند خليفة التليسى ومفكرة حساسيات ومستقبليات رجل لم يولد يوسف القويرى الإبداعية، ثم التمرد النيهومى - صادق النيهوم - في الأسلوب والمعنى.

وقد كنت أنت أمين مازن الكاتب الفاعل في كل ذلك ومن أجل ذلك تقول وتفعل ما يعنى أنه " علينا أن نخترع أنفسنا "، أي أن نقبض على حرية، أن نكون خلاقين كل بلغته، فخورين أشد الفخر باختلافاتنا وبما نشترك به سواء بسواء كما يقول كاتب جنوب أفريقيا برايتن باخ، وأشدد

على القول باختلافاتنا وبما نشترك به سواء بسواء .

وأنني لا أذكر – أيضا – على مستوى السيرة الذاتية بيننا، التقيت بك منذ أكثر من عشرين عاما – كما أشرت – ، وكنت أنت قبل ذلك بعقدين من الزمن قد وضعت وأسست مع زملائك – جيل 57 – رؤية جديدة في الثقافة والإبـــداع ما جعل ذلك اللقاء بيني وبينك، وأنا أحبو في دنيا الثقافة، أهلا وسهلا ..

لقد التقيت بك آنذاك وكنت أعتقد في ثقافة شابة حملـــت فيمـــا بعـــد اصطلاحا جديدا هو : الحداثة التي كانت تعنى مما تعنى أنه ومـــرة ثانيـــة « علينا أن نخترع أنفسنا وأن نقبض على حرية أن نكون خلاقين »، وفـــي هذا كنت لا تستجيب لهذه الأصوات الجديدة وحسب – بل كنت تقدم نفـــسك الجسر ومنارة الطريق الذي كان منذ البدء الطريق الصعب، والذي لم تقـــف فيه لتلعب دور الاستاذ أو العارف فقد كنت كعادتـــك دائمـــا تـــدرك أنـــه : « على المرء إذا كان غنيا بالذهب أو المعرفة أن يراعى فقر الآخـــرين »، وقد كانت مهنتك أن تمقت الادعاء والدجل لهذا عملت على أن يكون اتفاقنـــا الأساس على قبول اختلافنا؛ أي على التميز والإبداع وأنت تحتفي بالجديد فينا في الكتابات الشابة الواعدة والمتحفزة، الرافضة والمستريبة والتي تحمل معها أجمل ما في الحياة أوهامها.

وهنا لابد من أن أذكر بأنك أول من احتفى على مستوى الكتابـــة بتلـــك الكتابة الشابة أو الحداثية منذ أكثر من عقدين، مذكرا بمقالك عن كتاب القـــصة الجديدة – كذا مقالة الكاتب المبدع حسين مخلوف – الذي نشر في ملف جريدة " الفجر الجديد " – وكان رئيس التحرير آنذاك عبد الرحمن شلقم الذي له دور هام في تاريخ الصحافة الثقافية الليبية فترة السبعينات – وقد نشر الملف في مـــارس 1977م، ومن أسماء ملف القصة ذاك وملف الشعر قبله؛ البارزة الآن : محمـــد الفقيه صالح، عاشور الطويبى، عمر الككلى، فتحي نصيب، فاطمـــة محمـــود، فوزية شلابى، محمد الزنتانى، علي عبد اللطيف احميـــدة، جمعـــة بوكليـــب ،

إدريس ابن الطيب،عبد السلام شهاب، محمد المسلاتي، ...

غير أن هذا الاحتفاء وهذه الكتابة لم تتوقف عند ذلك فقد واصلت نفسها عقب 3 مارس 1988م بعد تجربة السجن؛ وتمثل ذلك الاحتفاء في الاهتمام الذي أوليتنا به وبكتابتنا التي خرجت خروج آل الكهف، غير أننا جددنا في ذلك أدواتنا التي صقلتها التجربة / المحنة التي كنت خير صديق عارف بها ودافعا للحيوي فيها ليكون « كل عصفور طليق طار، يكتب في الفضاء مربعات وانحناءات جميلة » أو هكذا كنت تقول؛ ومن ذا لم تعد الأناشيد أو الأغاني الداخلية يمكن أن تكون مجرد وقفات غنائية ساكنة بل أصبحت تؤدى دورا في معمار الثقافة في بلادنا وفى الثقافة العربية عموما.

أيها السيد المحترم والأستاذ الجليل

مرة ثانية اسمح لي في هذا المقام أن أستعير قولة الكاتب الإنساني غوته : " إنه كلما اشتد الضوء اشتدت الظلال " فتبين الخيط الأسود من الأبيض وتدرجات ما بينهما، وإذا كان ذلك كذلك كما يقول المناطقة فإنه الآن قد اشتدت الظلال لهذا لا ننتظر لكي نلتقي بموضوعنا بل نسعى لملاقاته سعيا، وموضوعنا ليس أن نكرم فيك الثقافة الوطنية وحسبب بل وأن نجدد أسئلتك في هذه الثقافة التي تشكلت من السؤال الذي عانيته وعنيته كمشكل كـ " الوعي الشقي " وعى لمعنى الكيان وبحث في المعنى، ولهذا كان يوسف القويرى يقول – منذ ذاك أي منذ بدء جيل 57؛ جيل الحداثة الليبية، جيلك وجيله – : « إن ثقافتنا الوطنية لا تزال قريبة من النبع، لازالت تشق مجراها الطويل، وهى لم تصل بعد إلى المصب، لم تصبح تيارا واضح الاتجاه، ولازالت ضعيفة الارتباط بالمجتمع إلى حد مؤلم » و« انه من الممكن أن نقرن الأزمة بالوضع الثقافي في الجزائر، لأن الاستعمار الفرنسي الذي استمر في ذلك القطر الشقيق أجيال استطاع أن يفرض لغته » – ص 136 الكلمات التي تقاتل – الطبعة الثانية – الشركة العامة للنشر – طرابلس.

فهل حقا لازالت هذه الثقافة في النبع ؟ وهل حقا أنها لأنهـا كـذلك لا تعانى من أزمة ؟ وهل أن (مسارب) سيرتكم الذاتية سيرة هذا السؤال ؟.

لقد بدأ لي أن هذا هو السؤال فلا يمكن للمرء أن يكـون ابنـا لقريـة ويكون كزمبولتي هكذا دون أن يقرصه حامض هذه القرية، ليس لأنه يريـد هذا أو ذاك ولكن المرء مسكونا بعفاريت قريته ومعجونا بطينها وموجوعـا بتضاريسها الضيقة، وحينما يحلق تشده أزقتها، وليس ثمة معاناة لهذه الحقيقة الصفيقة كما في " وقدات " عبد الله القويرى الذي ولد ومات غريبا بـالمعنى المادي للغربة، ولعله لهذا وليس غيـره كتـب صـادق النيهـوم يقـول : « وإذا كان الألمان يقولون " إنه ليس من حسن الطالع أن يظل المـرء شـاعر القرية " فأنا أعتقد أنه ليس من حسن الطالع أن تظل القرية دائما مجرد قرية ».

فالمبدع الليبي محاصر، ومحاصر مرتين مرة في أنه من بلد صـغير يعانى ما يعانيه كل الصغار، ومرة أنه في بلد ضيق يضيق بمبدعيـه ممـا جعل هذا المبدع على هامش الثقافة العربية فهو مغيب عن فاعلية هذه الثقافة رغم فاعليته حيث إن « الشعوب الصغيرة ليس لديها الحـس بالاسـترخاء الناجم عن قوة الوجود، في الماضي والمـستقبل؛ إن لـديها كـل عناصـر الحضارة، في نقطة ما عبر تاريخها، لقد مرت عبر حجرات انتظار الموت؛ مواجهة دوما بالتجاهل من قبل الدول الكبـرى المتغطرسـة، وهـى تـرى وجودها مهددا بشكل دائم، أو محلا للتساؤل؛ لأن وجودها ذاته هـو مجـرد تساؤل »- ميلان كونديرا - الطفل المنبوذ- ط أ، 1998م.

من هذا عني المبدع في مثل هذا البلد بالسؤال باعتباره معنى وجـود، هذا الوجود الذي يكمن دائما في المستقبل الذي هو شاهد على غائب؛ شـاهد من حيث أن معنى الوجود مشروعا وليس منجزا، وبالتالي فسيرة مثل هـذه الشعوب الصغيرة سيرة لـ" الوعي الشقي "؛ سيرة المتغير وجغرافيـا هـذه السيرة كالصحراء مسارب تمحو مسارب؛ ومن ذا فلوحات " تاسيلى" موجودة

بالقوة لا بالفعل وكذا روايات " الكوني"، وبحث " نجيب الحصادي" المضني في فلسفة العلم الذي هو جامع " الصادق النيهوم "؛ وهو جامع بدون حدود، كما هي هوية " محمد المفتى " التي هي أسطورة وصناعة محلية في قصص " عمر الككلى " التي لا هامش لها وخوف مكلوم من مجهول في قصص " يوسف الشريف "، لذا فسيرة مثل هذا البلد سيرة وجود لا سيرة ذاتية؛ فالذات ملمح والوجود بحث، وفى هذا وبه تكون كل سيرة ذاتية سيرة بحث وكأنها سيرة للموضوع لا للذات.

لقد عنيتم بكتابة سيرة ذاتية ومن خلال إطلاعي عليها منجزة / مخطوطة بدأ لي أن هذه العناية بتضاريس ذاكرة المكان وتعين ذلك في نمنمة " هونية " هي أول كتابة تعتني ببلدة ليبية إن لم أقل بالجنوب الليبي ومسارب الصحراء وأبواب المدينة التي غطاها تراب هذه الصحارى، وأنها في ذلك تشترك – وهى تنزع لخصوصيتها ولجنس الرواية – وسيرة مفكرنا عبدالله القويرى " وقدات " في أنها سيرة صيرورة؛ الصيرورة الباحثة عن الوطن – وطنها، وأنها تتفارق مع الوقدات في أنها مسارب لتفاصيل ما صنعت وصنعتم جيل 57 حيث كانت – وأظن لازالت – المهمة المنوطة بكم أنه " علينا أن نخترع أنفسنا ".

فإذا كان المثقفون المصريون يعانون – مثلا – من هيمنة المؤسسات فإن المثقفين والمبدعين في بلادنا يعانون من غياب هذه المؤسسات، لهذا كان الفرد منكم يقوم بدور المؤسسة فهو الفرد المؤسسة والذي تجلى في العناية – التي أبديتموها وأعطيتموها كل العمر وأجمل ما فيه – بالعمل الثقافي وبالإبداع؛ مهتمين بالمبدعين الاهتمام الشخصي والحميم بنشر أعمالهم، بالكتابة عنهم، وبمتابعة همومهم الخاصة وتذليل ما بالإمكان، وأن هذا الدور أعطاكم أيضا ما أحرزتموه من مكانة وإمكانية فكانت مسا ربكم مسارب لغيركم وغيركم مسارب لكم !.

وكان هذا الأمر يخص – هنا والآن – المستقبل الذي يكمن فيه التقليد الوحيد لهذا البلد – بلادنا، هذا « البلد الذي أنشئ من أجل المستقبل، فكان المستقبل نصب عين أهله » والذي قد يكون المعنى الذي بحث عنه عبدالله القويرى في " معنى الكيان " وفى مجمل إبداعه / حياته.

وعنت هذه المهمة مما عنته أن نتسلح بأدوات العصر من أجل هذا المستقبل الذي هو هويتنا، فرغم كل الهذر وهدر الطاقات وتفخيم الذات كانت هذه المهمة حاجة شديدة وملحة علينا ووقفة المستقبل التي هي بالضرورة استشرافية؛ نافذة تخلصنا دائما من هوس الهوية وأوهامها لأنها تعنى أننا نصنع أنفسنا.

وإذا كان اكتافيو باث الشاعر المكسيكي شاعر التعويذة الطاردة لأشباح الماضي، والرغبة في رؤية جذور المكسيك بوضوح، الشاعر الإنساني يقول: « إن الدفاع عن الشعر، المحتقر في هذا القرن، يرتبط ارتباطا وثيقا بالدفاع عن الحرية »، فإن الشعر والمستقبل صنوان وكانت ولازالت مهمتكم الدفاع عن الشعر، وكانت ولازالت الحرية اللازمة.

والنهاية، « لقد أجيز له الوجود في دنيا البوهيميين، أقول " أجيز ". إذا لم تنجح الأسرة في أن تبيد أبنها غير المحبوب، فإنها تذله بالغفران الأبوي. على أنه داخل أسرته الوطنية كان هناك، على أي حال، هؤلاء الذين أحبوه ».

لهذا وبهذا فإن هذه السيرة الذاتية سيرة المستقبل الذي نصنعه معا والذي به نصنع أنفسنا.

بنغازي في 23 / 01 / 99م

شهادة بمناسبة إنجاز " مسارب " السيرة الذاتية للكاتب الليبي أمين مازن، وأول سيرة للمكان : بلدته هون.

« آه، الدول الصغرى. في إطار هذه الحميمية الدافئة، كلنا يحسد الآخر، كلنا يراقب الآخر. " أسرتي، إني أكرهك ! " ولازال هناك مقطع آخر لجيد : " ليس هناك ما هو أشد خطرا عليك من أسرتك ذاتها، من حجرتك الخاصة، من ماضيك .. عليك أن تهجر ذلك كله وللأبد . » - ميلان كونديرا - الطفل المنبوذ.

* * * *

رحــــلات

رسالة إلي أمين رابطة الكتاب

الأخ أمين رابطة الأدباء والكتاب

الاستاذ على فهمى خشيم

بعد التحية والسلام

لقد سلمني الأخ إدريس المسماري رسالة عندما اطلعت عليها تبين أنها تضم إحالة من أمين مكتب الشؤون الإدارية والمالية في الرابطة لقراركم رقم 2 لسنة 1429م، والذي جاء فيه : بعد الإطلاع على القانون رقم 14 لسنة 1978 م بشأن إنشاء اتحاد الأدباء والكتاب. وبناء على قرار الأخت أمينة اللجنة الشعبية للإعلام والثقافة رقم 97 لسنة 1999م .

مادة 1 : تشكل لجنة لدراسة وإجازة النصوص المسرحية تتكون من الأخوة : تيسير بن موسى مقررا، وسليمان كشلاف وعبد الله هويدى وفاطمة الحاجي وسالم العبار ونور الدين الماقنى وعبد الكريم الدناع وأحمد الفيتورى أعضاء.

مادة 2 : تحمل مكافأة عمل أعضاء اللجنة المشار إليها على ميزانية أمانة اللجنة الشعبية العامة للإعلام .

مادة 3 : على الأخ مسؤول مكتب الشؤون الثقافية في الرابطة تنفيذ هذا القرار ويعمل به من تاريخ صدوره.

وإني أرى أنه من خلال هذا القرار يتم مرة ثانية، حيث تمت المرة الأولى في الفترة الأخيرة للأمين السابق للرابطة أو الاتحاد الأستاذ أمين مازن – خروج الرابطة أو بالأحرى اتحاد الكتاب عن مهامه التي حددها قانونه الأساسي رقم 14 لسنة 78 الذي أشرت إليه في ديباجة القرار. حيث

لم يشر هذا القانون لا من قريب ولا من بعيد لمهمة رقابية يقوم بها اتحـــاد الكتاب أيا كانت هذه المهمة، وتحت أي مسوغ كان؛ كانـــت هـــذه المهمـــة الرقابية تسوغ نفسها تحت مسوغ الحفاظ على المستوى الرفيع للثقافة والأدب أو غيرها . بل على العكس فإن مهمة الاتحاد حسبما جاء في قانونه: -

أ ـ جمع شمل الأدباء والكتاب في الجمهورية والمحافظة علـــى حقـــوقهم والدفاع عن مصالحهم المشروعة.

وبالتالي فمن غير المعقول أن يقوم المشرع بالتناقض بأن يوكل مهمـــة رقابية لمؤسسة مهمتها الأساسية الدفاع عن الفكر والإبداع وعن حرية الكاتب والمبدع والمفكر. إن ذلك لا يضمه القانون ولا المعقول؛ وذلك بأن تتحول هذه المؤسسة إلى جهاز رقابي وهى التي : من المفترض أن تكون مـــن أوليـــات مهامها العمل على إلغاء أي جهاز رقابي، يخص الفكر و الثقافة والإبداع.

لقد قبل الأستاذ أمين مازن قرارا بالرقابة على الكتب وحول الاتحاد عن مهامه وذلك منذ سنوات، واعترضت في أكثر من لقاء على ذلك، ثم لما استلم الأستاذ رجب الماجرى الشاعر ورجل القانون أمانة الرابطة في فرع بنغازي، وعقد الاجتماع اليتيم مع الجمعية العمومية قدمت هذا الاعتراض في الاجتماع وطالبت بالتراجع عن تحويل الرابطة عن مهامها، وأنه من عظائم الأمور أن يتحول الكاتب في أي وقت وتحت أي ظرف إلى رقيب يمنع هذا ويجيز ذاك، أو حتى ينتظر الآخرون قراره لينشروا آرائهم تحـــت أي مـــسوغ أو أي رأى فني أو لغوى؛ فالرأي الفني رأى نقدي وهو رأى أولا وأخيرا يكتب وينشر في الندوات والصحف ولا يسوغ هذا الرأي حجر نتـــاج الآخـــرين، وإلا كانـــت الطامة كبرى على الإبداع حيث عندئذ لن يكون ثمة إبداع، إن هذه المهمة التي تأخذها الرابطة على عاتقها ليس لهل اسم غير أنها عمل ضد الحريـــة، ومـــن ثمة الإبداع أيا كان هذا الإبداع. وقد طالبت وأطالب التراجع عن هذا فـــالعودة للحق حق، ويفترض أن يضم محضر الاجتماع هذا.

ثم كررت ذلك بعد إصداركم لقرار بتكوين لجنة رقابة الكتب في الرابطة، وتحدث عن ذلك مع بعض أعضاء هذه اللجنة في الخصوص.

وأنني أجدني هنا أكرر ما أشرت إليه أعلاه بخصوص اللجنة الأولى، وأوكد عليه بخصوص اللجنة الثانية التي يشير إليها قراركم رقم (2) لسنة 1999م، وأعتقد جازما أن التراجع عن هذا القرار حق والعودة للحق فضيلة؛ وهذا بالرجوع لمهام الاتحاد التي حددها قانونه الأساسي، وفي الأخير فإن الاتحاد جاء من أجل الدفاع عن أعضائه أولا ولحماية الثقافة والذود عن مبدعيها. ولكي لا تشارك الرابطة في الرقابة وتتضارب مع قانون المطبوعات الذي يحدد الجهة المختصة في هذا الشأن.

لما تقدم فإني أعترض من حيث المبدأ على وجود اسمي في اللجنة التي يشير إليها قراركم رقم (2) لسنة 99، وأنتم تعلمون أنه لم يتم استشارتي في الخصوص، وهذا أيضا مبدأ لا بد أن نضعه في اعتبارنا ،وإني حل من أي التزام ينتج عن هذا القرار.

ولا يفوتني أن أوكد مرة ثانية على أهمية التراجع عن هذين القرارين اللذين أشرت لهما، وأدعو كل الزملاء لذلك. وإن لم يتيسر ذلك فإن الرابطة ملزمة بدعوة لاجتماع عام للكتاب والأدباء لمناقشة هذه القضية الهامة وغيرها من القضايا المعلقة.

والسلام عليكم

أحمد الفيتوري – بنغازي في 10 – 6 – 1999م .

احـذروا غـــات !

كل الطرق تؤدي إليها.

اتخذ الصحراء مسلكا،

الرمال دليلا.

ومن السراب؛

الضوء الشحيح

الذي يتوه فيه

عن كل الطرق المؤدية إليها.

غات واحة السحر؛ السحر تقنية الوهم صناعة آل الخفاء، غات كـــاف الجنون النبع أو أصل الجان، نسج المخيال وخيط الزوال من حيـــث ســـرق إبراهيم الكوني أكاذيبه الكبرى وحتى الصغرى فـــادعى ـ والادعـــاء مـــن صفات النبوة ـ أنه راوي واحة السحر.

بعد أكثر من ألف وأربعمائة كيلو متر في حساب جمل حديدي من نوع تويوتا؛ من عاصمة إمبراطورية الرمل؛ ليبيا، ينبثق جبل الجنـــون، يطلـــع فترى خفاه و لا تراه.

ترى تمشهدا سينمائيا : يعد مخرجو أفلام الجريمة مسرح الجريمـــة، بتجهيزه بعتمة مزرقة ومكان لا ملامح له رغم شدة حضوره، فـــي الخلفيـــة المتجلي يبدو للناظر شبحا .

كاف الجنون عملاق يعتمر عمامة من العتم الرمادي المزرق. سيوف الرمل شمال الطريق القطرانية اللون، تبرق السيوف فيما يندس جبل الجنون

في عتمة الشمس الواضحة الغموض. ليس من الأساطير في شيء أن شوهد الجن يلاعب أفراخه أو يتاعشق. متوكدا رأيتك هناك كما لم أرك قبل، كنت سيدة كاف الجنون ولمحتني بي مس كما لم ألمحني.

غات واحة السحر، كاف الجنون مرآتها .

كذا غات كذبة لا يصدقها غير الصادقين .

كذا كاف الجنون كذبة لا برهان لها غير العاشقين؛ وكنت منهم فاندسست في معشر الجان كما يندس جبل الجنون في عتمة الشمس الغامضة الوضوح؛ أو كما خيل له !

في صحراء غات.

اغرورقت ساحة المهرجان،

بالرقص وغص القلب

بأنين وحيد.

هذا المشهد الشعري سوف يفسده النثر الركيك لمهرجان غات السياحي في دورته الحادية عشر، وفعل الدولة المفسد للعفوية.

براءة الصحراء من الفعلة .

في الليلة الأخيرة من العام الرابع في الألفية الثالثة كنت في ساحة قلعة غات: أنين منبثق من حقب يكتم أنفاسها الزوال؛ كان المغنى الطارقي معزوفة الزوال كما أن إبراهيم الكوني كاتب المرثية .

ليبيا شعوب والصحاري الليبية مسارب والطارقي أصل زائل، كذا تنبئك غات في مهرجانها في دورته الحادية عشر، في الليلة الأخيرة من العام الرابع من الألفية الثالثة؛ كنت في ساحة قلعة غات وما كنت، كنت سيدة كاف الجنون ولمحتني، بي مس كما لم ألمحني.

غمرت الأنوثة الغاتيه ساحة القلعة قبيل منتصف الليل، في مغاغير الجبل الذي بنيت فوقه القلعة أشعل الفتيان النيران، على المسرح موسيقي غاتيه خلائط طارقية وزنجية وعربية، أصوات حادة وقوية تدخل الآذن حيث صمت الصحراء مكبر كل صوت .

لعلعت لغة طارقية من حناجر ليبية وجزائرية ونيجيرية، صدحت غات بما كتمت. لم أفهم رطانتهم لكنها زلزلت المكان والكيان معا، أو كما فعلت وجوه الطارقيات الحسان؛ أجساد بضة ملتفة بالسماوي، عسل قارورته قطعة من السماء، متبرج وسيد الألوان فالجسد مهرجان كل لون .

نسوة كما مسك الليل إن لم تنتبه له لف عنقك، إن كنت غشيما نبهك، نسوة من عيون غامرة فهي كهوف الضوء ومنها ينبثق النور، الشمس الغامضة الوضوح؛ أو كما خيل له ! : كنت في ساحة قلعة غات وما كنت، كنت سيدة غات.

حين وصلنا صحبة الصحابي غير الجليل والترجمان والصديق سالم مهدودي الحيل، لم نجد ملاذا فالسياح الأوربيون طبعا حجزوا بما توفر لهم كل مطرح، وبعض من ليبيين يعملون فيما عرف وما خفي، أكملوا ما بقي.

اتجهت إلى المسؤولين فردا فردا لم يعرنا أحد اهتماما، صرحت بأني: صحفي وقادم من صديقك محمود البوسيفي نقيب الصحفيين الليبيين؛ قلت ذلك لأكبر مسؤول في البلدة، كأن ذلك علامة أن:

اتركوهم يناموا في هذا البرد الغاتي حتى النخاع، هم أتوا للصحاري الليبية فليذوقوا طعم طريق دون علامات، وطريق غير مسفلت، وعوز في الحياة، فما بالك بالسياحة والصحافة .

هكذا لسان حالهم !.

تشاركية قافلة الصحراء السياحية قفلت أبوابها في وجهنا، وباعتنا في

سوق النخاسة للسمسار بيوت يدعى متعب !، الذي باعنا لصاحب بيت من بقايا مشروع إدريس؛ مشروع ستينات القرن الماضي الأشهر، إبراهيم فرج الله أجر لنا المربوعة - غرفة 3 متر مربع - بستين دينار لليلة دون ماء !، فهل ذلك من تراث غات محط قوافل الصحارى الشهيرة أم من متغيرات العولمة السياحية ؟ .

كنت سيدة غات فلم يكن للبرد مطرح، واندسست بين النسوة الفرحات الراقصات وبين فتية ملثمين .

النخلة التي تتشبث بالصحراء

ترمقني في صمت:

هذا الرجل؛

من يسكره عصيري،

قبل جنيه.

هل سيحرم ثماري ؟.

ظهر لي في أكاكوس أن الصحابي الصياد من قطع أوصال الصحاري الكبرى لا يعرفها، فيما كان الترجمان النمرود خاضعا لهيبة الجبل العابث، أما رفيقنا سالم فهو البردان والمندهش من سكان واحة كاف الجنون.

يا منية المتمني كيف السبيل إليك؛ تضيق حلقة النسوة الطارقيات المغنيات، ضابط إيقاعها طبل جافل، محوطة بمهاري سنامها فرسان ملثمون صلب.

كل هذا وليلة رأس السنة دون خمر، لكن بخمار تضعه الغاتية متى تبسمت؛ مخافة أن تشعل النيران في من قلوبهم سكرانة مثلي، دون خمر.

الساحة مدججة بالغناء، بالرقص، بالمهارى، التي لا تطال في مقدرتها على الرقص، كثبان الرمل حصير ونهد من رمل مخدة والشمس كف تداعب

الخد فيورد دون خجل، صبايا صحرائنا لا يخجلن: فلا حياء في حياة؛ كـذا قول صبية غمزتها أعين ولهه وسائح فرنسي مغتبط يراقص كثيب ناهد من كثبان ناعمة.

في كل سكرة تسلم.

لكن هذه السكرة،

الأولى ..؟

الغزال: كيف ينهض

إن خذله،

الأفق؟.

من أهم ما في الصحراء الليبية الطرق لكنها الطرق التي تذكرك بلعبة التحذير؛ عليك أن تلهم بمسارك، لقد تم اغتيال العلامات !.

ياحزاركم أين تقع سبها ؟، عند تقاطع الطرق عليك الإجابة وستحصل على بلاد، في الليلة الظلماء اعتبر نفسك أعمى هكذا قد تحصل على مرادك.

أما غات فقد دسها الجنون بسترة من سلسلة جبل أكاكوس، لكن قد يـسعفك ما يبدد من ثروة في الصحراء ويدعى بالمشاريع الزراعية، هناك يبدد الماء لزرع كمشة قمح أو شعير، حيث ترش السماء بالماء، حيث تمطـر الأرض !، لكـن لا عجب؛ شعب الله المستعجل هو شعب تبديد الطاقة، الشعب العجبة.

في ميز الصحارى تتبارى المهاري، في هذا الـسباق فـاز مهـارى طوارق الجزائر وتبرعوا بالجائزة لمعدى السباق الخاسر؛ الجـائزة كانـت مهارى من حديد؛ سيارة كورية سرطان الطريق الليبية.

احذر بين واحة أوبارى والعوينات ليس ثمة محطة بنـزين، المـسافة ثلاثمائة أو أكثر. في استراحة شركة الفاو السياحية سـتدرك المـصيبة: أن

محطة العوينات مغلقة منذ أشهر، فلا وقود، لا تحرق أعصابك؛ لأن حرقها طاقة مبددة تحتاجها كي تعرف أن من كان يعمل بالمحطة متهم في قضية سرقة أمولها، وأن شركة البريقة الموزع المحتكر للوقود يعاقب السارق بقفل المحطة، لمن نشكي ؟.

الشكوى لله : كل العيون الطارقية سمحة وأنت عيونك في كل عيون سماح، لا مفر منك حتى إليك، أينما وليت وجهي ثمة وجهك، أنت سراب الصحارى، والصحراء الليبية الصحارى كلها .

كان الصحابي المشغوف بالقطا من خذل غزاله الأفق كما خذلتني الحبارة، سارحا كان؛ في مراح غزالات غاث، كان الترجمان مشغولا بالسياحة الليبية ما استجد في سوق الأوهام الليبية، وكنت أقرأ ترجمان الأشواق مطاردا الغزالة الجافلة في مخيل صحرائي .

أخيلة تعترض طريقه ؛

لوجه واحد .

في الليل شموس ،

تندس في محجريه .

في النهار ظلال ،

ترقبه عن بعد .

تبدد الوجه ،

والأخيلة تعترض طريقه .

بنغازي : 14 /01/ 2005

بغـــداد : جنرال الجيش الميت !

من رسائل العراقيين القدامى

رسالة أولى :

أخبر المرأة أليتم؛ أبلم أرسل الرسالة التالية : ليحفظك إلـــه الـــشمس بصحة جيدة . لقد جاءتني المرأتان؛ لاماسم ونيش إنيشو، باكيتين ومطأطئتي الرأسين، وقالتا لي : " أتريد أن تهجرنا وتذهب إلى بابل دون أن تترك لنـــا طعامًا ليوم واحد ! " . لقد ذرفن الدموع وناشدنني قائلتين : " ســـاعدنا هـــذه السنة لأننا على شفا حفرة من المجاعة .

رسالة ثانية :

أخبر مولاي؛ خادمك ياكيم ـ آدو، أرسل الرسالة التالية : قبل فتـــرة وجيزة كتبت إلى مولاي ما يلي : " لقد ألقي القبض على أسد في مخزن للتبن في بيت في أكاكا. إن على مولاي أن يكتب ما إذا كان يجب إبقاء الأسد في المتبن حتى يصل مولاي أو يجب علي جلب الأسد إلـــى مـــولاي. ولكـــن الرسائل من مولاي بطيئة جدا في الوصول والأسد مازال في المتبن لخمسة أيام، لقد رموا له بكلب وخنزير إلا أنه رفض أكلهما. لقد انتابني القلق : " لا سمحت السماء ! إن الأسد سيهزل ".

قدام وزارة الدفاع وقفت برفقة صديقي محمد عفيفي مطـــر؛ الـــشاعر المصري المتجه إلى عمله : مجلة " الأقلام " الشهيرة، لفت انتباهي مدفعان موجهان نحو البناية التي تصدر فيها تلك المجلة الشهيرة وغيرها والتي يأمها المثقفون، قدام هذه الوزارة في مرمى البصر ثمة مبنى شعبي قـــديم منهـــار الواجهة وغطى بقطعة قماش هي عبارة عن " الشادر " لحاف المرأة العراقية الأسود، دسست فضولى حيث أطفال نصف عراة يلعبون ونسوة خلف الستر.

دس استغرابي هذه اللقطة في تلافيف الذاكرة من بغداد سبعينات القرن المنصرم، حين ولجت مبنى " الأقلام " التقيت عدة من مثقفي العراق والعرب؛ شدني توكيد وسامة غالب هلسا في عيني زميلته المصرية؛ الناقدة المسرحية زينب منتصر وهو يتطلع لساقيها، في هذه المرة الأولى التي التقيه سألني عن راى في تلكما الساقين موحيا بالعلاقة بين التراث والثورة فيما بين ساقي زينب وبلقيس، أجريت حوارا معه عن " نادية " بطلة روايته " الضحك ". الشاعر التونسي الطيب الرياحي في وجوم الصحراء؛ هذا شكل بيننا قفصا زجاجيا وهو يسألنى عن حال الشاعر الليبي محمد الشلطامي الذي قرأ بعيض شعره في " الأقلام " : كان مقر المجلة يبدو لي برج بابل؛ في أعلاه أرباب عراقيون وأسفله عملة عرب يرطنون لهجات أهم مشترك بينها هو الاختلاف وسوء الفهم : هكذا أوحى لي عبد الرحمن الربيعي سكرتير تحرير المجلة وهو يحتفي بي مزهوا بأنه مطلع على الثقافة في ليبيا حتى أنه كتب عن كتاب " كراسات أدبية " لخليفة التليسي وبعث به للنشر في مجلة " الثقافة العربية " الليبية ! كذا أبديت له علامة تعجب.

الشاعر عبدالوهاب البياتي وكان أنذاك وكيل وزارة جاءني حتى فندق المنصور حيث أقيم في سيارة فولفو جالسا في الخلف، سائق الوزارة يفتح له باب السيارة عند باب الفندق، الفندق الذي في داخله فوجئ البياتي باللمة : الشاعر المصري محمد عفيفي مطر، الكاتب الأردني غالب هلسا، الشاعر التونسي الطيب الرياحي، الشاعر الفلسطيني خيري منصور، الشاعر العراقي الشيعي مسلم جابر، في تلكم الجلسة أذكر كان موجودا من العراق من كل ملة ومذهب؛ السني والصابئي، الكردى والعربي والآشوري والكلداني والوطني والملكي والشيوعي والبعثي، كان البياتي آنذاك يوحي بأنه بعثي بنوعية خاصة وفريدة لشاعر مثله، مؤكدا على عدم صلته بالشيوعيين البتة -، وكان الشيوعي والشاعر سعدي يوسف سكرتير تحرير مجلة تراث الشعب حيث زرته في

مقرها واحتفاء بي باقتضاب الشاعر وكثافته، فيما بعد بقيت بيني وبينه معزة خاصة، رغم أننا لم نلتق إلا قليلا بين طرابلس والقاهرة.

دفع البياتي بكرم الآلهة الآشورية تكاليف القعدة، واستولى مقابل ذلك على الجلسة وعين نفسه ملك الشعر العربي، أخرج من جب الشاعر لفافة ورق تضم ما كتب عنه، وقد كان يعزم على نشر محتوى اللفافة في كتاب، أطلعني عن ما كتبه الصادق النيهوم عنه، وأشار لي أنه اختار لمقدمة أعماله الشعرية الكاملة مقالة يوسف القويري التي نشرها في كتابه الكلمات التي تقاتل وعلق : كتب عنى ما كتب بلغات الدنيا غير أني لم أجد فيما كتب ما يخصني كما وجدت في ما كتب يوسف القويري.

في صباح اليوم الثاني كنت في مقر مجلة " الطليعة الأدبية " هناك التقيت القاص أمجد توفيق وثلة من المثقفين العرب؛ هذه المجلة للأدباء الشبان ـ حين كان للأمة شيوخ وشباب في الحياة كما في الأدب ـ وكنت وقتها : مؤسس ومشرف لصفحة " آفاق ثقافية ـ كتابات شابة " التي قدمت ما سمى فيما بعد بجيل السبعينات، والتي هي الصفحة الأسبوعية ـ كل يوم سبت للثقافة في جريدة الفجر الجديد فترة رئاسة تحرير عبد الرحمن شلقم. رئيس تحرير الطليعة الأدبية طلب كتابات أدبية للشباب الليبيين، قدمت له ملفا نشر ونشر في العدد التالي نقدا لهذه الكتابات ما أعدت نشره في الأسبوع الثقافي فيما بعد.

تورمت بغداد وتورم البشر فيها وانتفخت أوداج، سرطن النفط كل شئ عقب رفع سعيرة البرميل عقب مناورة السادات الشهيرة في عام 1973 أو حرب رمضان المجيدة.

المجيد الركن صدام حسين له في أرفف شارع الرشيد بين كل مؤلف ومؤلف مؤلف، نائب الرئيس يكتب ويفاوض الشاه ويكتب، نائب الرئيس يكتب ويدير معارك النفط مع الشريكات الأمريكية ـ التي كلما زاد النفط زاد

الدخل؛ هي صاحبته وصاحب الأرض شريك - ويكتب، وهو يدير المعركة القومية، فالأمة العربية خالدة وذات رسالة واحدة يكتبها المهيب الركن نائب الرئيس صدام حسين، في شارع الرشيد مكتبات وكتب مؤلفها صدام حسين وجوقة المرحلة كتاب العرب : عبد الرحمن منيف يكتب عن تأميم النفط وصدام يؤمم، غالى شكري يكتب ثقافة الأمة الاشتراكية الواحدة وصدام يقرر، وبعد تدبير حرب العرب الأهلية في بيروت ضمن صدام في حظيرته لفلول اليسار العربي من بعثيي سورية والعرب ويسارى مصر الأمن والشبع: ميشيل عفلق، عاصم الجندي، ناجي علوش، احمد عباس صالح، أمير سكندر، .. الخ، ضمن المأوى وآمنهم من جوع ومن خوف .

في بغداد هذه كانت وظيفة العقل - عن جدارة - أن يبحث عن مأوى.

في مساء اليوم، في مشرب التشكيليين، في مقر الفنانين التشكيليين العراقيين أحفاد آشور وبابل؛ قال مضيفي هنا أفضل مشرب في بغداد دونه أبى نواس، وفي عجرفة نفطية ظاهرة ولى بها خبرة كنفطي؛ فتحت زجاجة وذبحت أختها قبل انتصاف الأولى : كان عبدالرحمن الربيعي؛ الذي اختار تونس كمنفى فيما بعد، هو مضيفي الذي جاء بي هنا حتى نتوحد هربا من لمة كـ " لمة " الليلة السابقة . وأخذت كما المثقفين العرب في تلكم اليوميات أقضى الوقت بين مشرب وبين مقر المجلات الثقافية المتميزة التي عرفت بها بغداد عقب ذبح بيروت في العقد السبعيني من القرن العشريني الغارب، وكان ذلك قدام وزارة الدفاع حيث وقفت ولفت انتباهي مدفعان موجهان نحو البناية التي تصدر فيها تلك المجلات الشهيرة وغيرها والتي يأمها المثقفون، قدام هذه الوزارة في مرمى البصر ثمة مبنى شعبي قديم منهار الواجهة وغطى بقطعة قماش هي عبارة عن " الشادر " لحاف المرأة العراقية الأسود، دسست فضولي حيث أطفال نصف عراة يلعبون ونسوة خلف الستر .

كنت قادما من الكويت؛ عقب وصولي من تونس التي عدت منها أثر

المشاركة في ندوة القصة العربية : في المطار اوقفت ولم يسمح لي بالدخول فلم تكن معي تأشيرة لأن السفير التونسي آنذاك بلغ رئـيس اتحـاد الكتـاب الليبيين الاستاذ خليفة التليسي أنه بامكاني الحصول عليها فور وصولى مـن قبل جوازات المطار، وأن ذلك تم بالتنسيق مع وزير الداخلية للمدعوين مـن قبل الدولة، لم أحصل على التأشيرة ولكن في المطار شـاهدت بـأم عينـي مواطن سويسري يدخل وبرفقته صبى لا جواز لـه و لا يوجد اسمه علـى جواز ذلكم السويسري .

هكذا عقب وصولي من تونس وفورا طلب منى رئـيس التحريـر أن ألتحق بوفد الأسبوع الثقافي الليبي بالكويت الذي طار في اليوم السابق إلـى هناك، قدم لي السفير الكويتي تأشيرة الدخول على ورقة يجب الاحتفاظ بهـا وإبرازها لجوازات مطار الكويت الذي كان عبارة عن مزبلة نظيفة آنـذاك، الكويت التي كانت أجدابيا كبيرة يلفها في ورق سولفان الغبار وتجفف الحلق ويطرد غبارها سكينة النفس المطمئنة، وصلت فجرا فشغل الكسل عنى رجال الأمن، ركبت تاكسي لمواطن كويتي بدون ـ كما سوف أفرق في ما بعد بين مواطن كويتي ومواطن بدون .. ـ قاد هذا البدون دابته في سرعة الجنـون حتى كاد يصدم بشرى، حين رفعت عقيرة الاحتجاج رد السائق ببرود نفطي: إنه مصري.

في الكويت لم نلتق مثقفين و لا مختلفين حتى بدا لي الجميـع واحـدًا وتيقنت من الضرورة التي دعت العرب العاربة لاختراع : المفرد بـصيغة الجمع ! . وتكشف لي أن " العربي " مجلة مصرية لا كمـا يظهـر متنهـا وحسب ولكن أيضا كما يفصح المسكوت عنه؛ لكن ذلك لم يبـدد إعجـابي بالكويتيين الذين جعلوا لبلادهم مكانة غير مكانة البرميل النفطي. فـي هـذه الكويت " كنت أرسم نوافذ في كل مكان / فوق الجدران العالية جدا / فـوق الجدران الواطئة جدا / في الهواء وحتى على السقوف / كنت أرسـم حتـى

على الأبواب / لكني لم أرسم بابا قط / لم أكن أرغب لا في الولوج و لا في الخروج / كنت أعلم أن الأمر غير ممكن / كنت فقط أريد أن أرى، أن أرى / كنت أرسم النوفذ / في كل مكان .. ". في الكويت الهواء محروق، وفي الفندق الذي يسر لي السائق بدون أن أنزله لم يكن ثمة مكيف، كنت أردد قصائد وشذرات عمودية لروبرتو خواروث الميتا شعرية الارجنتينية، ردد على وقد عببت من التعب ما جعل الشقاء في مأمن : قبل أن نستطيع النوم، علينا أن نعرف الاستيقاظ .

في الكويت هذه عرفت ما كنت أعرف : أن ليس البغدادي بغدادي والشامي شامي أن البغدادي والشامي جميعا نفط !، في فندق شيراتون الكويت كان المطرب التخين ذو اللحية الكثة المحناء؛ ديمس روسس اليوناني يتمخطر، برفقته حسيناء عظمها يشفه لحم مآسى وثوب عبارة عن قميص بض أو أبيض رجالي يكشف كل مستور . في ذات الفندق يتداعك الوفد الثقافي الليبي أبيض أسود : الشاعر على الفزاني، القاص عبدالله القويري، الممثل سالم بوخشيم من اقترحت عليهم أن نمر في طريق العودة ببلد الرشيد بغداد؛ حتى نتبين الشامي من البغدادي وقد التبس النفط المشهد، جمعهم فضل أثينا دون نقاش ولم يكن الوقت وقت حوار .

غادرت الكويت على طائرة مغربية عند الفجر كما دخلتها، ودخلت بغداد لاقف في طابور المواطنين حيث لم يكن يلزم العربي تأشيرة، العين اللعينة كانت تحرقني وكنت أحكها متلصلصه على طابور الأجانب حتى تبين الخيط الأسود من الأبيض : حجز ما معي من علب سجائر زائدة عن المسموح به، فيما كان الأجنبي يدخل بما معه، العين المحروقة تنبهت قبلي حين انطلق لساني : لكنى أجنبي يا حضرة الأفندي، لم يعر ضابط الأمن لمنطوقي انتباها فقد انشغل عنى بي، داسا حواسه المعروف منها والسادس في .. دخلت بغداد مسلوبا من هدايا كنت سأمن بها على من سأعرف من

خلق العرب ومن لا أعرف .. بغداد أفق مسفوح في بحر اللامتناهي من الصحارى، البغدادي مفقود كما الخارج عنها مولود والعراق سفاح يسفح عرق البلح كما يسفح عرق البدن، دجلة كذبة كما التمر العراقي خيال ومن نسج حكايا خوال، في ميادين بغداد كتب تنطح كتب وفكر مذهول والشعراء في كل واد يهيمون : حينها علمت أن أحدهم كتب مرثية في صديق شاعر غاظه، كتبت الغيرة مرثية في الصديق النديم في نفس جلسة المنادمة التي في صبحها جاءه من يسعى بخبر موت النديم ولم يجف بعد مداد المرثية؛ بغداد ما عرفت مدينة المفارقة وطريق الفراق : تهاب نائب الرئيس صدام حسين وتحي صورة البكر الرئيس في طابور الصباح لا غير، حيث حللت حلت صورة النائب بارزة واذا كانت أنياب الليث بارزة فلا تأخذك الظنون أن الصورة المرافقة؛ صورة البكر صورة الرئيس، إلى جانب هذه فإن للصور شروحًا تشرح جسد الحقائق مبينة فصاحة الساعة : أن تأميم النفط ثمن لتكميم الافواه؛ فلا صوت يعلو على صوت المعركة غداة أن طلع البين فمات الناصري، وطلع السادات من نفق أكتوبر بضوء كمب ديفيد، لتكون بغداد عاصمة العرب الرافضة : كذا حدث أبي هريرة فقال في كل مشرب نأمه في بغداد وبين كل العرب النازلة بغداد يومذاك؛ فكل قصيدة ليست لبغداد كفر بين .

من الآداب العراقية القديمة

تعويذة ضد مؤامرات الآخرين (البارانويا) :

ها هم يسعون !، دائبين يتآمرون ضدي، ليطوني كالحصير، لينقضوا علي مثل فخ طير، ليهدموني مثل سد، ليقعوا علي مثل شبكة، ليربطوني بالحبال مثل الحطب، ليتسلقوا علي مثل سور، ليملئوا الساقية بي وكأني ماء، لينبذوني من الباب مثل الكناسة !، أنا، بمشيئة مردوك، رب طقوس المساء، وبمشيئة أسالوهي، رب الرقى والتعاويذ، سأطوي ساحرتي وساحري كالحصير، وأنقض عليهم مثل فخ طير، وأحطمهم مثل سد، وأقع عليهم مثل شبكة، وأربطهم بالحبال مثل حزمة حطب، وأملأ الساقية بهم وكأنهم ماء، وأرميهم من الباب مثل الكناسة، ياتماثيل ساحري ! ياتماثيل ساحرتي، كوني رمادا !.

تعويذة ضد الآلام :

اغربي يا رياح، اخرجي يا رياح !، اغربي يا رياح ! يا نيل الآلهة! اغربي يا رياح، يا خير الشعوب ! اخرجي من الرأس يا رياح !، اخرجي من العين يا رياح ! اخرجي من الفم يا رياح، اخرجي من الأذن يا رياح، اخرجي من الإست يا رياح، دعي الرجل يتحرر ويستريح، دعي الرجل يذوق الراحة والرقاد.

تعويذة ضد القبض (الإمساك) :

الحشا مضطرب، مقفل مثل صندوق، مثل ماء في نهر، لا يعرف أين المسيل، مثل ماء في بئر، لا يعرف أين يجري، مغلق مثل جرة تخمير الجعة، الماء والطعام لا يستطيعان الدخول إليه، عندما لمح مردوك هذه

الأغراض، نادى على أبيه إيا : أيها الأب ! الحشا مضطرب، مقفل مثل صندوق، مثل ماء في نهر، لا يعرف المسيل، مثل ماء في بئر، لا يعرف أين يجري، مغلق مثل جرة تخمير الجعة، الماء والطعام لا يستطيعان الدخول إليه ! فأجاب الأب ابنه مردوك : يا بني، وماذا أعلم ما لا تعلم ؟، ما أعلمه تعلمه، وما تعلمه أعلمه، سواء كان ذلك إنسان أو ثور ونعجة ..، بعد ذلك يعطى الشفاء .

تعويذة ضد الضراط :

ضرطة يا ضرطة ! ضرطة، أنت نار الآلهة، أنت الريح بين البول والغائط، لقد خرجت واستويت في مكانك، بين الآلهة، إخوانك .

عن مجلة عيون – العدد 14 – السنة السابعة 2002 م .

تحولت بغداد لمرعى المثقفين العرب خاصة يسارهم، والسبعينات جذوتهم حين حللت بغداد في الرحب والسعة؛ إني من عرب النافطة . وكان سيمياء المدينة : النفط نفط العرب وصدام قائدهم كذا لسان وعيون وأنف ويد وأذن حال تلكم المرحلة .

في شارع أبي نواس لقمت السمك المشوى وجرعت العرق العراقي : عرق المسيح كما رقن على زجاج القناني، وللعراقي رفق بالقناني وشدة على الشاربين، زورت بعدها ملهي على بابا وشاهدت اللاعدد للحرامية؛ كان هذا مساء أما في الصبح الذي هناك يطلع بعيد العاشرة فقد زورت مبنى الاذاعة والتلفزيون، صدفة كانت لجنة الرقابة تطالع فيلما هو بدوية في باريس للمطربة البدوية سميرة توفيق .

عند زيارتي لبيت صديقي محمد عفيفي مطر شاهدت المخرج المسرحي المصري كرم مطاوع رفقة زوجته الممثلة سهير المرشدي، كانا مجاورين لبيت صديقي من كنت في ضيافته، وكان في بغداد عندئذ ثلة من فناني مصر من فروا

من كامب ديفيد وقوانين العيب وأخلاق القرية، منهم المخرج السينمائي توفيق صالح الذي تعد أفلامه من أهم الافلام العربية، الذي سيقدم شريطا سينمائيا عن القائد الضرورة؛ كما نعت المثقفون العرب صدام القادسية، شريط الأيام الطويلة عن رواية الكاتب العراقي عبد الأمير معلة .

في مرة ركبت تاكسي وفي دردشة مع السائق من أراد أن يعرف موطني، قلت من ليبيا فقال من بلد عمر المختار، ألح أن أزور بيته كي ألتقي والدته، لم أرد أن أخيب أمله فانصعت لرغبته، في بيتهم رحبت بي الأم وأهدتني عباءة عراقية من نسجها. وكانت بغداد وقتها نسيجًا بعثيًا وصدام الناسج، وان تباينت الرواء والمشارب عند المثقفين العراقيين والعرب الهاربين من نأر أهلهم إلى رمضاء العراق، فإن اللحاف واحد.

في صباح يوم التقيت الشاعر العراقي فوزي كريم مخمورا بشكل مفرط أخذ يحدثني عن موت الشاعر شاذل طاقة؛ المعروف كمسؤول بعثي، بحرقة فهذا الشاعر ترك مكانه في الحالة الشعرية لكن فنجان قهوته مازال يطلبه له زملاؤ في كل قعدة، ويتركون كرسيه كذلك دون أن يستعمله أحد . لكن شاعرا مثل محمد عفيفي كان يعانى غربة مفرطة ولم يكن يعامل كشاعر قدر معاملته كموظف بحاجة لمأوى، كمثل كل قادم خارجى . لهذا فإن الفلاحين المصريين الذين جلبوا بأعداد كبيرة قيل تصل المليون بقوا عمالا في أرض الرافدين وإن جلبت رفات آلهم كي لا يشدهم الحنين لمرقد الجدود والأهل، نظرت العراقي لم تتبدل اتجاههم فهم عمال تراحيل أو كما نظر لهم إقطاعيو مصر. وقد توزع العراقيون في سياحة واسعة في شرق أوربا خاصة بولندا حيث الشقراوات، هناك سفح العراقي العرق والنفط، ودم بعض القتلة من نساء المواخير؛ عقب انفجار العنف العراقي من أثر الخمر ونشوة النفط والدور التاريخي؛ الذي يتحقق على أيدي السيد نائب الرئيس كما كان ينعت الرئيس البكر نائبه، وهكذا كما أصابت لعنة الفراعنة الشعب المصري

بجنون العظمة لوثة بابل لوثت عقل العراقي فللشعبين عمر يناهز سبع الآف عام من الموت، طائر الموت يحوم حيثما ثمة عراقة، لـــذا تــوزع مثقفــو المرحلة بين حانات العراق للتزود بالعرق ولتسويف المجــد الـــذي يــستمد الرسالة الواحدة للأمة الخالدة من التاريخ مقبرة كل عقل حر ناقد، وبــالعرق تظهر هامة المستقبل المجيد كغول يقتات الدماغ وحسب . لكن ديدن المثقفين " الإعلان كل بضعة سنوات عن " تغير المنهج " فالماضي وراءهــم ومــن الممكن أن نتناساه كلما عدونا تجاه المستقبل المشرق .. " وربما " كان هــذا من أكثر التوجهات السهلة، ولكنه ليس جديرا بالإعجاب أبدا .. " أو كما يعلق نعوم تشومسكى : لكن لا يوجد خطاب يزكي خيار البقاء بلا وعي بالحقائق التي يعرفها الضحايا خير معرفة .

ولم يكن في بغداد غير شعب واحد، لم يكن للحقائق غير صــيغة واحــدة تظهر في قانون القائد الضرورة الذي يصوغه المطاريد : مثقفي العرب، وكــان الشعب لاه عن هذا وذاك وللحق لم أقابل في بغداد الشعب رغم تباين ما التقيــت من أجناس عراقية، عريقة ودون معنى؛ كان الشعب مخمورا على بكــرة أبيــه برائحة النفط ومزهوا بالدور العراقي الذي لا وجود لـــه حتـــى فـــي تفاصــيل يومه، الشعب العراقي كما كل شعوبنا اصطلاح يستمد مصدقيته من اضـــبارات رجال السلطة حين يوجهون خطابهم للجموع : المفرد بصيغة الجمع.

قابلت الكثير في بغداد تلك لكن لم أقابل مرة الحماس فكانت مقبرة دون شاهد، وأكلت الكثير في ولائم لا حصر لها لكن لم أر تمر العراق علـــى أي مائدة عراقية مما جلست، في مطاعمها كان السمك سلطان المائدة، والعراق بلد داخلي محاصر عن البحر غير شط البصرة الضيق والذي تنتزع الكويت من سندباده سعة البحر وزرقته، فتلحف الجسد العراقـــي الـــسواد وكتمــت الصحراء أنفاسه رغم أن منخريه دجلة والفرات ولكن لتركيا مقدرة على سد هذين المنخرين .

هكذا بدت بغداد لي مدينة محتقنة كما هي الساعة، وأهـم سـحاتها : ساحة التحرير تمتلئ بجماهير غفيرة كأنها دلقت في متاهة وأنها غريبة عما يحوطها ويخطط لها، في الساحة صرح مرتفع تقصر الهامات عن أن تراه، كنت أرى الرؤس مطأطأة والاكتاف مثقلة بحمل هذه الرؤس التي يبدو وكأن الاجساد ليست بحاجتها . لفت انتباهي هذا الصرح الذي يتوسط هذه الساحة : " يقوم نصب الحرية في ساحة التحرير، وهو مكان دائب الحركة لا يـسمح للمشاهد برؤية تماثيل النصب إلا من بعيد، نسبيا . ورغـم ضـخامة هـذه التماثيل، فإن البعد الذي يساعد على رؤية الأشكال متكاملة، ورؤية العلاقات والنسب بين الكتل النحتية، لا يسعف العين على متابعة التفاصيل الرائعة في كل تمثال، بجزئياتها المدروسة ونسجها الحسي الخشن . " هذا النصب مـن فعل الفنان والنحات العراقي جواد سليم الذي طلب إليه المـسؤولون، بعـد الثورة ـ عام 1958 م ـ بأشهر قلائل أن يصمم نصبا للثورة لكي يقام فـي ساحة التحرير، وقد نفذ النصب / الحرية التي تحققت في " الجزء الثالث من ذروة الصراع التي تمثلها هذه المجموعة الوسطى من النصب. وقـد مثـل الفنان الحرية على الغرار التقليدي منذ أيام الأغريق، بامرأة تحمل مـشعلا، ولكنه شحن فيها شعور الفرحة العنيفة التي تكاد تحلق بهـا فـي الاجـواء. وعندما سئل جواد سليم، لماذا لم يجعل لها قدمين، قال : إن القدمين تلصقانها بالأرض وأنا أريد لها أن تحلق عاليا .. ". أو كما جاء علـى لـسان جبـرا إبراهيم جبرا في كتابه جواد سليم ونصب الحرية .

وكنت في ساحة التحرير يشدني هذا التحليق العالي والرءوس المنكسة وصور نائب الرئيس وكلمة عيوني التي تطلق بمناسبة وبغير مناسبة، وكانت عيون البغداديات عيون المها بين الرصافة وبيني يزلن " البغددة " التي تقبض نفسي في ساحة التحرير، عند نصب الحرية التي علقت في هـذا النـصب تحلق بعيدا دون أية علاقة بالأرض والواقع .

خلت أن عبد الرزاق عبد الواحد يقطع ساحة التحرير يكتب مقطوعته؛ فروسية في عصر صغير : لابسا جلد أخيل / لن أقاتل / إنني أفــرش مــن لحمي مشاتل / لنبال مزقت جسم الحسين . هذا الشاعر العراقي النزق غاب عن النظر؛ هارب من متحف الآثار : كان درعا لخمسة آلاف عام / تآكــل من فرط ما صدئت فوقه الأعين / استنزفت خوفها / أنشبته بمرمرة أرضة / أنفذت كل عين إلى عريه ألف عين تنقب / خمسة آلاف عام .. / تشظى به اللحم والدم / ضجت قراراته / اشتعل الغيظ في قاعها / كان درعا إذن .. / سار نحو زجاجته / لن يبقي شيئا / و لا أثرا منه فيها . / تــذكر أشــياءه / العري / والموت. /

كنت أتصفح ديوانه / الأعمال الشعرية ـ المجلد الأول الحــائز علــى جائزة صدام للآداب لعام1987 م فوجدتني ساعة الكتابة أذكره لأذكر مقاله : فإن قلت ياصدام، ناديت أمة / لأن المنادى زهوها وفخارها / وياحبذا صدام وصدام أمة / وتاريخ أرض يستعاد ازدهارها .

انحرفت عن ساحة التحرير ونــصب الحريــة مــستهدفا دار الكتــب الوطنية، حيث قدام وزارة الدفاع وقفت برفقة صديقي محمد عفيفي مطــر؛ الشاعر المصري المتجه إلى عمله : مجلة " الأقلام " الشهيرة، لفت انتباهي مدفعان موجهان نحو البناية التي تصدر فيها تلك المجلة الــشهيرة وغيرهــا والتي يأمها المثقفون، قدام هذه الوزارة في مرمى البصر ثمة مبنى شــعبي قديم منهار الواجهة وغطى بقطعة قماش هي عبارة عن " الــشادر " لحــاف المرأة العراقية الأسود، دسست فضولي حيث أطفال نصف عــراة يلعبــون ونسوة خلف الستر .

بنغازي -03/05/10

زلة خلود نانا مليحة !

رمل في المدى والمدى رمل وزلة حقل الرمل،

العاشق غائص في القلب عن المدى عن الرمل

عن زلة التي تنغرس كالنخلة؛ ظل العشق، ظل التائهين في فيافي الصحراء الكبرى .

هنا بساط وجرعة من زلال ماء، هنا زمزم كل عاشق، فكنت من التائهين هؤلاء.

في العام الثامن والسبعين من القرن المنصرم رفقة الشاعر أحمد الحريري رائد الشعر الحديث باللغة العربية العامية الليبية؛ كنا في مهمة صحفية نهاية ذلكم العام، تاه سائق الكروزر العسكري العنيد عن زلة بعد أن تخلى عنا آل الفقها واحة أحفاد الرسول كما يقولون؛ تصوروا أننا سندعو لتنفيذ قرارات الدولة الخاصة بترحيلهم لمنطقة أخرى تتمكن فيها الدولة من توفير الخدمات الأساسية من ماء وكهرباء، لكن كيف لهم ترك موطن أجدادهم من آل البيت الذين هجوا من مذبحة الدولة الأموية، هم من نجا من الفتنة الكبرى؛ مقتلتي المسلمين الأشهر .

هكذا لم يرافقنا دليل صحراوي.

في جبل الهروج البركاني الأسود الذي سطحه أشجار متحجرة وفي وديانه صدف بحري وهياكل عظمية سمكية، بين غابات حجرية وبحيرة تيبس عروقها ضعنا بعد إغواء قطيع غزلان لنا بمطاردته التي لم يوقف سائقنا العنيد عنها غير مشهد هيكل جمل في حالة قعود رقبته ممدودة يستنشق الموت من جفاف التراب، غير بعيد من المشهد الأول طلع علينا من

ثنايا الهروج المشهد التالي : جثة سيارة رنج روفل أكلها الجفــاف دون داء، عرفنا أنها سيارة زملاء لنا كانوا قد غرقوا في بحر الرمـــال هــذا مطلـــع الستينات من القرن العشريني.

أرهبتنا مشاهد متتالية ففقدنا الرشد .

بالمصادفة المحض، بحب الحياة، بتاريخ أجدادنا في حربهم ضد قبيلة القبلي ربة الجفاف تمكنا من زلة التي غادرها كل ذكر قادر في قافلة البحث عن الضائعين نحن، لم نجد غير عجوز أسود بقس مضحكه في الظلمة كدليل ساطع عن النجاة.

هذا من ربع قرن أو أكثر.

في الرحلة التالية في الشهر التاسع من العام الرابع من الألفية الثالثة ثلـــة اتخذت من حافلة مكيفة سفينة صحراء، تاركة الساحل والشمال حتى زلة، مــن بنغازي في حضن الليل نخرنا عباب الطريق؛ من النسوة الشابات خمس ومـــن الرجال دسته، في خلدهم زلة الشعر والقصة مهرجان في دورته الرابعة وهـــو الوحيد في تاريخ البلاد من يعنا بهذين التوأمين اليتيمين في البلاد اليتيمة.

لم يكن للعاشق غير السفر، لم يكن للسفر غير العاشقين، التائـــه عـــن نفسه توقه لنفس محبه، الصحراء محراب هذا التوق السرمدي لملاقاة النفس التواقة من تتوضاء لركعتين في العشق بماء الروح، هكذا زلة، التـــي تقنـــا لملاقاتها، مرتع العاشقين هؤلاء.

اتخذ هليل من حافظته وحنجرته سبيلا لقطع خيط الطريق الـــذي كلمـــا قطعه التحم وزاد؛ وجد غيره في الألف كيلو متر من الرمال مسافة للتأمل فغدره تأويله هذا وأخرجت له الطريق لسانها، عفاف أخرجت لسانها متهكمة ســـاخرة متخذة النكتة وسيلة خاب مسعاها فالطريق كوميديا سوداء لا محالة غالبة .

هكذا الطريق.

الصحراء الليبية الصراط اللاشيء مترع ومبدد دون أفق، تلملم بنت الحافلة هذا ألا أفق في كترها معتبرة أن من لا هدف له لا بداية له وأنها بين البينين، تطول الطريق وتضيق وليس لزلة أفق: هل لعاشق يقين؛ المتوكد ليس بعاشق.

تغدرك اجدابيا وتشرهب سرت؛ قاذفة بك لبوابة جهنم طريق السودان: الداخل مفقود والخارج مولود؛ طريق مسفلت تحسد مدن البلاد الصحارى عليه، طريق محاطة بمتاهة الرمل ومضيع الأرواح، لذا يتسنى للبنت الخوف وللنفس اللوامة أن تعتبر رحلة كهذه هدر لطاقة الروح وشفافة الجسد.

انتقت الصحراء زلة من خبائها بعد أن أجهدتنا، ذابت الروح وجفت حلوق هليل وكورسه ورئيسه الدكتور، في ظهيرة اليوم التالي بعد اثني عشر ساعة ضاقت البنت من ثوانيها؛ حتى النخل المنتصب بهامة الروح لم يجذبها بعد أن كلت روحها.

سحب الماء بفعل حفاري البترول فجدبت الواحة، الواحة المندسة في حوض نهري شربت ماءه الشمس المحروق حلقها، نخيلات عجفاء، طريق حطمت سلاسته العوادي والإهمال، منازل مبعثرة، واحة عرفها التاريخ لكن لم تعرفها الحداثة، واحة منسية غدر بها الزمان الرديء فتغضنت، تشققت ملامحها بعد أن سرطنها الإسمنت والعبث المعماري.

لزلة إيقاعها تقطع الفضاء الأغبر بتصفيقه مميزة تعيد ترتيبه، بهذا أعادتنا من شتات الطريق ولمتنا في لمه وروت عطشنا بالعذب المسمر جسدها الريان بالصبر والحكمة فإن لكل طريق منتهاه . في زلة ربيبة الريبة ينام العاشق لتيقنه من ريبته، في غيرها لا ينام، زلة قليل من رطب الحياة مدسوس في حوض الرمل الذي لم يعرف البلل منذ الآلاف السنين، حيث تجفل الغزالة تجفوا المعشوقة.

لم يكن للدنقلي الشعر لكنه انتزعه من جفول زلة عن الخلق ونأيها عن الماء، لم يكن الدنقلي للشعر لكن الفصيحة تغتال العامية فأرادها عركة للذود عن مملكة زلة العامية؛ بهذا وجدنا في زلة متراسا نعارك قبيلة القبلي بجند لا يعلمها غير الله من الشعراء.

الشعر خجول والبنت الخجل وزلة ظله وان اشتد الضوء اشتد الظل؛ لكن مهرجان الشعر والقصة الزلاوي ليس له في الضوء مبتغي؛ يبتغي الشعر دون نقوده، غاب العقل فتعقدت خصلات الشعر وتاه الشعراء عنه.

زلة ترسم بقلم الشفاه على الفضاء شعرها وترسله محملة قوافل الريح خيوطه الحريرية تاركة الصوفية منها تبدد في حواش من فياف؛ الدنقلي يدون بأبجدية العرب كلام الريح وكثير منا لم ينصت لغيره ولغير نتف تمكنت من الفرار من جهنم شعر المهرجان الذي وأد القصة وانفرد بخيباته.

ولأن زلة مكان يعول عليه فقد تأنث مهرجانها بشعرية ليس لها من الشعر غير أهمه أنوثتها، لم نسمع الشعر من الأصوات النسائية الليبية التي حفل بها المهرجان كما لم يحفل مهرجان غيره، وان سمعنا شعرية الأنوثة ذاتها مكابدة الطريق الذكوري الجاف باعثه روح زلة الرطبة الريانة فينا. كما تأنثت أسطورتها حين كان لنانا مليحة سطوة على السادة وكانت ملكة العبيد الذين تحررهم كل عام أيام ثلاث هي أيام مزارها؛ في أيامها هذه يصير كل عبد حر ويستبدل به ابن سيده. يطلق العبد بسطوة نانا مليحة الجسد من عقوله والروح لتوقها، ويرد كرم نانا هذا بهرج الطبول، " الدنقة " التي ترقص فيها الجسوم مجسدة التوق للحرية وتطلق الطبول عنانها ليوم الحرية هذه، وإن غلط سيد في عبده فلا فكاك لحبل من مسد تربطه به، حتى أنه لا يتسنى له السفر دون إذنها وما لمسافر لم يستأذنها فكاك من عقاب. تاقت نانا مليحة الخالدة أن يتسمى المهرجان بسمها لكن خجل الدنقلي وانشغال الربيعي عنها وذاكرة الناس المثقوبة، جعلها تحرج من خاطرها،

حتى أن مخيالها لم يتمكن من مخاتلتها مرة في هذا.

دست نسوة زلة عنا وان جئنا بصحبة نساء الشعر.

شاقني مبسمها والصحراء شعثاء، تجفل مبعثرة في الفضاء ضحكها فتترطب الجفوة.

أنوثة زلة في نخلها ورطبها الذي حجب عنا بعلب من الكرتون؛ أنوثة زلة حقا في ضيافتها، المضيفة هذه يدها حنة تحن على ضيفها بتطريزها مقامه بالدقة والرقة معا، مشغولها ضيفها فراشه نن عينها وغطاؤ رموشها، يوسف يعابث الدنيا ثم يعود إليها لينغرس كشجرة صبار، فيما الشريف يشوي جديانها بتؤدة وتمهل المحترف المتيقن مما يفعل.

لم نزور زلة وحشرنا عنها بين جدران المدن الاسمنتيه، لم نتظلل بنخلها وان تغطينا بغبارها في مهرجان الريح في عليها؛ قلعة أكلها الزمان وإجحاف الهجران فسكنها غول العجاج، في قلب زلة كما في قلب النخلة الجمار، الأرض مجمرة لكن زلة رطبة بفعلها ليس بتمر نخلها، البشر رطبها مرطب حلوقنا الجافة وأذاننا التي دكها يباس الشعر .

في زلة حصن، في الوسط، رشيق ناعم ومتين، في الشارع الأول منها حصن لم يفعل فيه الزمان ما تمكن من فعله بقلعتها، حصن خير مكان للفنون والثقافة للشعر والرقص، فبما يشغل هذا الحصن المتشكل كمشكاة لتاريخ زلة هذه؛ حصنها دار بوليس.

ظننت؛ وبعض الظن آثم، إن السياسة أصابتها حكمة فلم تعد تنشغل بالشعر والكلام في الكلام، خابت السياسة وخاب ظني، فإذا بوتر الربيعي واهن وبنياته أصابهن كلل وكذا قصيد زلة، من أثر دفوف السياسة وطبولها: كلمات وكلمات مدائح ومدائح، السياسة مثل ايكو تردد كلمتها الأولى فهي نرجس كل شيء، أكلت المفتتح كما التهمت الختام، وتبار بعض المتكلمين

وزنا ومنهم عراقي لا يجيد غير بيع بضاعة فاسدة جال وصال علينا وذبح ونكل جثة الشعر دون رحمة، كثير غيره فعل ذلك ولكن بسكين ناعم، لا أحد من الشعراء في زلة - حتى الزلاوي منهم - يحب نانا مليحة لكن الجمع يحب نانا قبيحة وقد رن ذهبها، شيء من فتاتها.

تقول حكمة خرساء إذا دخلت السياسة من الباب خرج الشعر من النافذة، وان رن الذهب رقص المداح ورخص العرض، تزاحم المتشاعرون في سوق نخاسة الشعر، بعضهم زاحم دور مذيع حلقة الدراويش هذه. في انتظار نقل تلفزيوني مباشر أو رضاء هذا المسؤول أو ذاك يتغير كل شيء ونتحول جميعنا كديكور لزوم المشهد؛ حياء زلة من الحاصل ترك للعجاج العبث بمملكتها، حتى أن نانا مليحة غضبة لهذا لن يتسنى للدنقلي والربيعي السفر دون مراضاتها؛ دفع دية العوج هذا.

عيونك ليله تعب فيها العاشق من عجيج، زلة لم تتعب من عشاقها الكثر، تعبت فرقة زلة وارتكن فنها الزلاوي الأصيل ركنا قصيا كي لا تغضب نانا مليحة، زلة لم تتعب كرعت أكسير الحياة؛ دم النخلة، حليب الجمار، " اللاقبي "، لم تبق ثمالة لمتعطش وله مثلي، زلة ثملة بنا فثملت من عيون " حزينة، بس مش حزينة " وكان نوري قد أسكره غياب الخمر، فيما اتخذ الشاعر الهوني من الافتتاح معلنة حضور وغاب؛ همه إعلاني محض.

تقول حكمة طرشاء من يكسر قواعد العربية كسر ظهر العرب، لهذا كسر المهدي ظهر العرب دون أن يزعل الزاعلون؛ المهم لغة العرب. لكن بعض من أمثالي يرون الفصحى تكسح العامية فكانوا الشامتين؛ ثمة مذبحة للعربية فرسانها هم من شعراء العربية !! . ترجمان الأشواق الزلاوية من يتخذ من الإنجليزية مركبه - كذا زميله من يتخذ الفرنسية - غاظه ذلك وهو يحكي لنا قصة فقيهه الأعمى من بمقدرته أن يراك تختلس من كتاب أو تقرأ سماعي.

لكن زلة ليست هذا أو هذا؛ زلة الشعر كانت غضبة، مخافة غضب نانا

مليحة سيدة الحرية الغائبة، فيما نزوة العاشق تبددت طائشة والغزالة شاردة، تتقافز في عيون الجمع وتختال ضاحكة، كنرجس كل عين مرآته.

زلة في عين المعشوقة مرآة الروح لهذا تسني لي قطـــر روح زلـــة؛ خمر الشعر التي أودعتها سرى فأودعتني وهي تودعني سرها فيما كتب هذا الغزال الأسمر الشارد محمد الدنقلي، أستعيد صباحيته هنا علها تكون مـــسك الكلام لكل شاردة :

أول صباح في عمري ،

انحسه جاني بروحي

وانحسه مفأجيني :

- صباح الخير يا

- صباح النور يا .. يا عيني

وطلت شمس جذلانة

جدايلها سنابل لون النار

ولون النار يغريني .

وآه لو آه تترجم ،

انخلي الآه تحكيني

تحكي اني أنا عاشق

وكل عاشق على ديني

وأنا مغلوب في أمري

نمشي وين تبي الرجل

وين الحب يبيني

وهي ميناء ؛

نوارسها تطمني ،

ومنارتها اتهاديني .

ايش الحب أكثر من :

صباح الخير،

وكيف الحال

وضحكة عينها وعيني

ايش الحب أكثر من

تسأل

بينها وبيني

في أول صبح .

بنغازي في : 2004/10/09

الناقد والصحفي الليبي أحمد الفيتورى فى أول لقاء صحفي معه (:

الــــهويـــة وهـــم لابـــد منـــه !

بطاقة هوية:

* أحمد محمد الفيتورى .
* مواليد الصابرى – بنغازى، 21 أغسطس 1955 م .
* انضم منذ الصبا إلى فرقة المسرح الحديث .
* كتب للمسرح الحديث العديد من المسرحيات وقدم منها مسرحية : شارع بوخمسين .
* كتب المقالة ونشر بالصحافة حيث نشر لـــه بجريـــدة "الحقيقـــة" قبيـــل إغلاقها عام1971 م وبمجلة جيل ورسالة بأسماء مـــستعارة منهـــا " فاطمة بازامة " .
* عمل بالصحافة منذ عام 1973م وذلك بجريد " الجهاد " و" الفجر الجديد " التي عمل بها مشرفا ثقافيا حيث أصدر صفحة " آفاق ثقافية – كتابات شابة " عام 1976 م والتي قدمت العديد من الأســـماء المعروفـــة الآن مثل عمر الككلى القاص الذي نشرت أول قصصه بهذه الصفحة .
* في عامي 77 و1978 م عمل سكرتيرا لتحريـــر جريـــدة " الأســـبوع الثقافي " التي كانت آنذاك الجريدة العربية الوحيدة المختصة بـــالآداب والفنون وكان يرأس تحريرها الاستاذ عبد الرحمن شلقم .
* بين عامي 78 و1988م قضى هذه الفترة في السجن .
* بداية عام 1991 م شارك مع آخرين في تأسيس مجلـــة " لا " التـــي كانـــت مشروعا لإصدار صحف خاصة في ليبيا؛ حيث صدرت في البـــدء عـــن " دار الحلم للنشر"، ثم فيما بعد أسند إصدارها لرابطـــة الأدبـــاء والكتـــاب

الليبيين والتي تصدرها حتى الآن، وكان يكتب الكثير من مادتها دون توقيع.

* مارس - إلى جانب العمل الصحفي - الكتابة النقدية منذ السبعينات حيث نشرت له دراسات بـ : الطليعة الأدبية وألف باء العراقيتين والموقف الأدبي السورية والحداثة اللبنانية والثقافة الجديدة المصرية ونزوى العمانية والثقافة الأردنية والحياة الثقافية والمسار التونسيتين وأنوال المغربية والفصول الأربعة والثقافة العربية ولا والكاتب العربي الليبيات، وينشر حاليا مقالاته بجريدة العرب .

له المخطوطات التالية :

1- مبتدأ - يضم كتاباته الأولى ويوجد لدى الدار العربية للكتاب لغرض نشره منذ عام 1994 م .

2- شئ ما حدث شئ ما لم يحدث - مسرحية - دار نقوش عربية - تونس .

3- قبيلة القبلي في الحداثة الشعرية الليبية - موسوعة شعرية نقدية خمسين سنة من الشعر الليبي الحديث.

4- جدل القيد والورد أو ستون يوسف الشريف - تحرير وتقديم .

5- مئوية شاعر الوطن - تحرير وتقديم - إلى جانب عمل درامي حول شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوى. ولم تتمكن الدار الجماهيرية من نشره لأن تقريرا حول الكتاب من رابطة الكتاب الليبية بصفتها الرقابية طلب عدم نشره ؟

6- سريب جدتي الزائرة بريبش - رواية .

وتحت الإعداد كتب من تحريره وتقديمه :

1 - الصادق النيهوم الكاتب اللامنتمي .

2 - إبراهيم الكونى بين الرواية والأنثربولوجيا .

3 - يوسف القويرى الكتابة و المعلم .

4 - المشهد التشكيلي الليبي .

... ربع قرن من العمل النقدى والصحفى وأحمد الفيتورى لم يترك نافذة إلا وفتحها قارئا، ناقدا، محاورا، متابعا، ككاتب دؤوب له نتاجه المستمر في مثابرة مدهشة لا تكل، يستخدم كل حواسه من أجل أن لا تمر لمحة أو لحظة جميلة دون أن يلتقطها . وكنا قد تابعنا كقراء وعلى مدى أكثر من ثلاث سنوات دراساته النقدية المشغولة بالثقافة الليبية بشكل خاص والتي نشرت تباعا في صحيفة العرب وغيرها .

في هذا اللقاء نرصد ارائه في الحركة الثقافية الليبية، ومدى حضوره وفاعليته فيها، كما يحدثنا عن محصلة دراسته التي تناول فيها تجربة الحداثة الشعرية في النصف الاخير من هذا القرن في ليبيا.

هوية الحجاج !

س : يدور في الوسط الثقافي الليبي نقاش ساخن جله شفوي الطابع حول مقالة على فهمي خشيم أمين رابطة الأدباء والكتاب والذي جاء كافتتاحية لمجلة (الفصول الأربعة) مجلة رابطة الكتاب الليبيين - وقد نشر رد لمحمد الفقيه صالح في مجلة (لا) - حيث جاء في هذه الافتتاحية مطالبة بحجاج من أجل إسكات الذين طالبوا ويطالبون بمناقشة مشكل الهوية، أظن أن هذا هو شغلكم الشاغل في مجمل بحثكم، وقد نشر لكم بحث في الشعرية الليبية معنون بالخصوصية وهم لا بد منه ماذا تضيفون ، وفى النقد على الخصوص ؟

أحمد : لهذا المشكل مدخلان؛ مدخل يخص القضية المطروحة أعنى هذا النقاش الساخن كما أشرتي، وفى هذا هناك أمر يدعو للريبة فالأستاذ خشيم يناقش في جل كتاباته ومنذ أربعين حولا مشكل الهوية فيسميها تارة الشخصية الليبية وتارة العروبية وتارة ... ويقلب وينزاح ويفند ويلغى ويشطب ويعيد ويكرر وهو نفس الباحث الذى يطالب بحجاج ـ وكأن أمتنا قد خلت من حجاجين قاطعي رقاب وفكر وطريق ـ لأجل إيقاف من يبحث في هذا المشكل لأن الحل قد وجد منذ الأزل حيث العروبية هي الهوية. ولكن المريب في الأمر أن الأستاذ خشيم يطرح ما يطرح وهو مسئول الكتاب الليبيين ورئيس مجلتهم والكتابة تجئ كافتتاحية لهذه المجلة كما يلاحظ أي أحد، وأن هذا المطلب بالحجاج يتكرر بصيغ مختلفة منذ مقالته النمل الأحمر الذي نشر في نهاية الخمسينات. ولكن المشكل أن بحثه إذا ما سلمنا به هو نفسه متغير ومتقلب وله أوجه، إذا هل البحث في الهوية حكر عليه فقط ؟. إذا نظرنا موضوعيا لبحثه فإننا سنجده خير دليل على وجوب البحث ودراسة الهوية كمشكل حيث هذا الاضطراب والتبدل يدلل على وجوب البحث وأن ليس ثمة مسلمات نهائية يرتضيها خشيم نفسه إلا إذا كان الحل النهائي الذي يطالب به أي قطع رؤوس العباد يجئ من باب إراحتهم بالمرة من هذا الصداع الذي يعانيه الباحث. وفى هذا لا أقول جديدا إذا ما قلت إن مما دفعني للبحث في هذا المشكل كتابات خشيم نفسها لنا وفيه عودة في بحث مفصل.

س : وفى النقد .. ..

أحمد : هذا هو الجانب الثاني والأهم حيث انشغالي المنصب على الثقافة الليبية جعل أسئلة محددة تبرز من ثنايا البحث، لكن قبل ذلك لابد من القول أن التحديد العلمي والموضوعي للمفاهيم هو الذى يفرق بين الناقد المبدع وبين المبدع للشعر أو القصة وما إلى ذلك. المهم أن هذا الانشغال طرح على مشكل ما يمكن تسميته بإشكالية الهوية ! : هوية هذا الشعر؛ هل

هو شعر أم لا من أين يجئ الشعري فيه .. الخ، وهوية هذا النص هل هـو عمل سردى أين تكمن هذه السردية وما علاقة هذه الـسردية بموضـوعها، ومن ثم علاقات النص أو الكتابة بمكوناتها الاولى؛ أعنى بما قبل الكتابة مما يشف به النص، وهذا يطرح على كل ناقد باحث مدقق. ومشكل الهوية الذى يطرح نفسه بشكل وبآخر من خلال مفاهيم ومدلولات وعلاقات يكشف عنها النص الذي يطرح مفهومية ما للهوية أو لهويـات ومفهـوم مـا للحداثـة أو للحداثات، وتكون دلالات النص محملة بالعلاقة بين هذين المفهمـومين. وفى النص الليبي تبدو الحداثة وكأنها مرادف الهوية أي أن الهوية وهم لابد منه لأجل الوجود. ويبدو أن هذه الضرورة في هذا النص تكمن في المستقبل.

س : .. وكيف يكون للنقد فاعلية فى العملية الإبداعية ؟

أحمد : العمل الإبداعي هو نفسه عمل نقـدي؛ الـنص الـشعري أو السردي محمل بدلالات نقدية؛ أي كاتب قصة عندما يكتب هذه القصة يكتبها من خلال رؤية نقدية للنصوص الأخرى . فالمبدع يحاول أن يكتب نصه هو؛ أن يكتب سرده بنية قصة أو رواية، يكتب قصيدته وبالتالي تكمن في كـل كتابة رؤية نقدية ما، ولما يأتي الاعمال النقدي التحليلي للأعمال النقدية فإن الناقد من جهته يكشف ويحاور تلك الرؤية النقدية الكامنة في العمل الإبداعي والمشار إليها .

وبالتالي فإني أتصور أن النقد قائم في كل ثقافة مبدعة، وقـد تغيـب النظريات النقدية المقننة لكن لا تغيب الفاعلية النقدية. والنظريـات النقديـة بطبيعتها تهتم بالعام بالكلى ويمكن أن يوجدها مفكر وباحث كبيـر فـي أي مكان من العالم، وبالتالي يمكن دراستها والاستفادة منها وتوظيفهـا لدراسـة نص ما.

فالنظريات النقدية أو المناهج النقدية ليست بالضرورة أن تكـون فـي البلد (س) أو البلد (ص) أو تكون عروبية الأرومة !كما يدعى العروبيون

أي نظرية خالصة خاصة عربية قحة !!؛ هذه نظرة عرقية ضـيقة الأفـق وعقيمة هي نتاج المثالية الألمانية والرومانتيكية الأوربية مـصدر ومرجـع الأوصولية الدينية والقومية.

العلم لا وطن له ولا جنسية ولا أوهام هوية له، فالمناهج النقدية مناهج علمية رغم هذه الحساسية العرقية التي ظهرت من اثر (المركزية الأوربية) بحيث سميت دراسات بأنها دراسات نقدية أوربية .

وهكذا لا فاعلية إبداعية دون فاعلية نقدية، فالمبدع الناقد الأول والناقد مبدع بالضرورة .

المثقف الليبي كاتب شفوي ؛

س : تأسيسا على هذا كيف ترى الواقع الثقافي الليبي ؟

أحمد : الثقافة الليبية شهدت بروز أسماء بينت عن قدرات فائقة ولديها أراء عميقة وجريئة، ومن المبدعين الليبيين ـ بتنوعهم ـ من عمل بمثـابرة وجهد وفى أقسى وأصعب الظروف لينتج الجديد والقيم فى مواجهة كل عوالم الإقصاء والاستبعاد التي يواجهها هذا المبدع محليا وعربيا. وأذكر هنا مـن رموز هذه الثقافة الفاعلين وغير المعروفين : د زاهي المغيربي من البحاث في العلوم السياسية المعروف دوليا، د مصطفى التير باحث علم الاجتمـاع صاحب الدراسات والاجتهادات والمواقف الواضحة، د محمد المفتى الطبيب صاحب البحوث والدراسات العلمية والطبية المنشورة في الدوريات الدوليـة والباحث في الفكر والتاريخ والفنان التشكيلي ود. نجيب الحـصادى مفكـر فلسفة العلم والباحث والمترجم الذي لا يكل في الخصوص، وفـى التـاريخ الدكتورعبد الكريم الوافي والأستاذ محمد بازامه، ود وهبي البـوري رائـد القصة الليبية ود خليفة التليسى الناقد والباحث والمترجم وعلـي مـصطفى المصراتى وأمين مازن ويوسف الشريف وإبراهيم الكوني واحمـد ابـراهيم الفقيه والصادق النيهوم ومحمد الفقيه صالح وسالم العوكلي وعمـر الككلـي

وعمر الكدي ومفتاح العماري، وفى التشكيل علي العباني وعلي الزويك والطاهر المغربي وفي المسرح منصور بوشناف ومحمد العلاقي وعلى الفلاح وداوود الحوتي.. وغيرهم الكثير.

لكن هناك مشكل أساس في الوضعية الثقافية عند المثقف الليبي أعنى أنه مثقف يعالج العملية الثقافية بشكل جانبي يبدو وكأنه زائد عن الحاجة أو كما قال الاستاذ التليسى زائد ناقص . إضافة إلى ذلك هناك المثقف ذو الطبيعة الرومانسية المطلبية ولهذا يعيش هذا المثقف عزلة عن الواقع وهو غير فاعل فيه، وثمة مثقف آخر له علاقة بالكتابة و عضو رابطة الكتاب ! – هو ظاهرة ليبية فريدة – لكنه كاتب شفوي؛ يمارس الكتابة بالكلام ويلغو دون عمل فعال. أما المثقف المطلبى الآخر فهو مصاب بتضخم الذات لا يرضى بغير تغيير الحياة بمقال يكتبه أو قصيدة معتقدا بأنه رسول مبعوث لإنقاذ الآمة . وثمة المثقف الذي يقتات خوفه ويعيد إنتاجه فهو ليس لديه جرأة اتجاه الواقع، ومن سماته تقديم التنازل تلو التنازل إما طمعا أو لإرضاء هذا ثم ذاك من السلطة أو من غيرها وهكذا ....، وهناك المصاب باحتقار الذات والتقليل من فاعليته بالمغالاة في انعدام الجدوى من منطلق فلسفي عبثي .

وتلك اشكالات تعانى منها الثقافة الليبية إلى جانب ما يعانيه المثقف الفاعل من محاولات البتر؛ ولعل التقرير الذي كتبه الدكتور الصيد بوديب بمنع كتابي " مئوية شاعر الوطن " الذي أعددته وقدمت له وشارك في الكتابة له أهم الكتاب الليبيين بمناسبة مئوية الشاعر – و يحدث للمرة الاولى في تاريخ البلاد أن تحتفي بمئوية كاتب وأن تساهم رابطة كتاب البلاد في قتل كتاب – مما يدلل على نوعية هذا الاستاذ الجامعي الذي يعمل على بتر الآخر وإقصائه إلى الأبد .

ما لا تتعاطف معه لا تنقده !

س : ماذا عن وجودك في الواقع الثقافي المحلى، وفاعليتك فيه ؟

أحمد : إني موجود من خلال ما يحدث من مناشط ثقافية وفى مجالات متنوعة من مسرح وفنون تشكيلية، في الندوات الفكرية والأمسيات الشعرية، وتربطني علاقات حميمة بالكثير من الكتاب والفنانين والمثقفين من أساتذة جامعة ورجال سياسة وقانون وناشرين، وخاصة رموز الثقافة الليبية مثل وهبي البوري وعبد المولى لنقى وغيرهما الكثير، وبيتي منتدى وصالون ثقافي منذ السبعينات. لكن الأهم من ذلك والذي لا يعلمه الكثيرون أن الكثير من المواد الليبية المنشورة في الدوريات العربية مما أبعثه وأعمل على نشره مثل دراسة الصادق النيهوم " الرمز في القرآن " التي نشرت بمجلة القاهرة المؤودة، وأول مقالة نشرت عن ابراهيم الكوني في القاهرة كنت وراءها، بل كنت وراء نشر بعض الكتب مثل مجموعة القاص عمر الككلي التي نشرت بهيئة الكتاب بالقاهرة، وأن أغلب المواد المنشورة في صحيفة العرب هي من المواد التي عملت على نشرها وأحيانا كثيرة دون علم أصحابها.

وفى الكتابة أنا متخصص في الثقافة الليبية وأعطى جهدي كاملا لهذه الموضوعة، وأنشر جل ما أكتبه في الصحف العربية . وإذا كان هناك من يقرأ؟!! فقد كتبت حول الكثير من الكتابات الليبية البارزة والتي تقدم الجديد للثقافة العربية والإنسانية، ولكن ليس ثمة من يلتفت فالكتابة الخليجية هى برفان المرحلة!! .

س : ولكن من أي زاوية تمارس النقد على هذه الكتابة .. ؟

أحمد : إني أمارس النقد من منطلق أساس أن « النص الذي لا تستطيع أن تتعاطف معه لا تستطيع أن تنقده »، فالنص النقدي لا بد أن تربطه وشائج بموضوعه، وبالتالي فإن ما كتبت عنه من الإبداع الليبيي بيني وبينه الكثير من الوشائج . لا بد للناقد من أرض وخذي هذا المثال : الناقد صبري حافظ الذي يكتب تقريبا مقالة نقدية اسبوعيا بالعرب ستجدين أن هذا الناقد أغلب من يكتب عنهم من كتاب مصر؛ هو يكتب عما يعرف وما يحب وما يعتقد بأنه قادر أن يقدم فيه جديد . هكذا الناقد يبحث في المعلوم وفيه

يمكن أن يبحث في المجهول، ولا توجد ثقافة إنسانية مبدعة مطلقا وثقافة ميتة بالطلاق؛ من أين جاء سونكا وماركيز وحمزتوف وإبراهيم الكـوني ؟ !! . ولهذا أقوم الآن بأعداد كتب حول مجموعة من الكتاب الهامين فـي الثقافـة الليبية والعربية مثل يوسف الشريف الذى أعددت عنه كتاب بمناسبة بلوغـه الستين من العمر المديد في الإبداع وخاصة في العمل من أجل ثقافة الطفل.

محصلة تجربة الحداثة الشعرية الليبية

س: هل كشفت دراستك في قبيلة القبلي الشعرية لليبية عن نتـائج ومحـصلات جديدة؟

أحمد : أولا أنا قارئ للشعرية الليبية منذ نعومة أظافري، وأحب أفراد هذه القبيلة المحاربين القبلي (ريح الجنوب) بشراسة ونعومة محب الحيـاة ومتصوفها .وثانيا بدأت هذه الدراسة منذ سنوات وعقب مشروع انبرى لـه الأستاذ يوسف الشريف ـ يوم كان رئيس تحرير مجلة الفصول الأربعة في فترة رئاسة الاستاذ أمين مازن لرابطة الكتاب الليبيين ـ وهو إعداد موسوعة ديوان الشعر الليبي ؛وكونت لجنة من أجل ذلك متكونة من : مجاهد البوسيفي وفرج العربي ومفتاح العماري وإدريس المسماري وعمـر الكـدي – وقـد اعترضت في حينها على تواجدي في اللجنة ولكن تحت إلحـاح الأصـدقاء قبلت –، وفي النهاية مثل كل عمل ليبيي جماعي تصرمت الجماعة. في هذا الوقت وصلتني رسالة خاصة من الصديق الصدوق الشاعر سعدي يوسـف لأجل المشاركة في موسوعة للشعر العربي الحديث؛ أي منذ النصف الثـاني للقرن العشرين _ تستهدف (دار المدى) التي أسسها القيام بها، وقد طلـب منى العمل من أجل إعداد المادة الليبية في الموسوعة، ولمـا كنـت بـدأت واصلت العمل، لكن مشروع (دار المدى) انصرم أيضا، حد علمي .

س : هل واصلت هذا الشغل ؟

أحمد : نعم واصلت عملي مفردا بحثا ودراسة لمرحلة الشعر الحديث فى ليبيا منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن المنصرم منذ قصيدة التفعيلة ومقدماتها التنظيرية وقصيدة النثر؛ أي بحث في الحداثة الشعرية حيث أن الحداثة لا تزال في كثير من ملامحها أدبا، وأنها لا تزال تقبض على تلك الجدة التي تبعث على الذعر والقلق، ولا تزال مشوبة بالنزعة إلى الخصام ومن الصعب أن ينأى المرء عنها بتجرد، ومن العسير أيضا أن يتحدث عنها. ولهذا حاولت أن يكون بحث في التعين لا في المصطلح وقد اخترت أو تخيرت من خلال البحث والقراءة عشر شعراء أعتقد أنهم يمثلون هذه التجربة الشعرية الحداثية ويتقاطعون مع مفاهيم شعرية سادت، أنهم حالة القلق والتوتر في الشعرية الليبية وبالتالي العربية فكان البحث على المستوى العملي : دراسة عامة ومدققة في الحالة الشعرية الليبية ثم دراسات مفردة لكل شاعر على حدة؛ رجب الماجرى، على صدقي عبدالقادر، على الرقيعى، جيلانى طريبشان، محمد الفقيه صالح، عاشور الطويبى، فرج العربي، مفتاح العمارى، فرج العشة، وثلاث شاعرات باعتبارهم حالة شعرية واحدة : فاطمة محمود، خديجة الصادق، مديحة النعاس، ومن ثم مختارات لشعر كل شاعر وفى الختام مختارات من الحالة النقدية الشعرية الليبية مع بعض الوثائق التي ترصد هذه المرحلة الشعرية الحداثية .

هذا العمل الموسع والجديد مثله مثل غيره يبحث عن ناشر.

.. إنها أداة الوصل.

س : كيف كانت صلتك بالصحافة عموما وبالأدبية منها خصوصا ؟

أحمد : في البدء كانت الصحافة في المجتمعات الحديثة، وحيث غابت الصحافة غاب أهم شئ؛ العلم بالشيء وحرية العلم الذي هو أولا معلومة وبالتالي العلاقة وثيقة بين الصحافة والثقافة في المجتمع الحديث، وإن غابت أو غيبت الصحافة غاب المجتمع الحديث. إن مجتمعا لا صحافة له مجتمع

ميت ! ولا صلة له بالحياة البته إن كان لا يدرك دورها وأهميتها.

وفى ليبيا بدأت الصحافة عام 1860م وبالتالي يمكن تأريخ ليبيا الحديثة من ذاك التاريخ، لكن الصحافة لما غابت ساهم ذلك في تحجيم وعزل الثقافة الليبية؛ غاب صوتها، غابت ملامحها، والإنسان الذي لا يبدأ يومه مع فنجان القهوة بالصحيفة هو مستبعد من العصر ومن ضرورات الحياة الحديثة إنه يعيش ولا يحيا.

لقد بدأت العمل بالصحافة وأشرفت على الصفحات الأدبية ببعض الصحف وكنت أرى كيف تبزغ وتنمو الثقافة من خلال ما ينشر في الصحيفة حيث تقدم الأسماء الجديدة والآراء الجديدة والكتب الجديدة وكيف تنتشر هذه بين الناس، وشاهدت بعيني كيف جعلت صحيفة (الحقيقة) من الصادق النيهوم نجم أكبر من اللاعب أحمد بن صويد والمطرب عبد الحليم حافظ، وقد كان يدير هذه الصحيفة الصحفي الموهوب الماهر المرحوم رشاد الهونى الذي بموهبته أبرز موهبة وقدرات الصادق النيهوم ككاتب وصحفي، تقف الناس طوابير أما أكشاك المدينة لبيع الصحف للحصول على نسخة، ثم تباع الصحيفة في السوق السوداء وهى التي كانت أغلى صحيفة عربية في ذلك الوقت، وإني لا أعرف أن ذلك حققه أي كاتب عربي حتى الآن !!.

لقد تربيت في المطبعة وعلى الورق وشربت الأحبار مبكرا حتى الإدمان والآن أعيش – ولم أتجاوز الأربعين – متقاعدا فلم يعد ثمة صحافة عندنا، وتموت الكلمات والجمل في داخلي لقد أمسيت مقبرة .

الأنثى الليبية الكاتبة . .

س : لننتقل من هذه الحالة فإني أريد أن أسألك عن الكتابة النسوية الليبية وعن مدى حضورها ما قولك ؟

أحمد : لا بأس .. لا أعرف لماذا يغيضني القول أنه ليس ثمة كتابات

أو شاعرات في ثقافة ما أو مجتمع ما. ان الكتابة النسوية كتابة، وإن اختلف النوع هو اختلاف في الحس وليس في النوعية. في ليبيا تكتب شريفة القيادي وهى صاحبة العديد من الكتب لكنها لا تكتب المطلوب إنها وأسماء الطرابلسي تكتب نفسها، كما تكتب مرضية النعاس أو كما كتبت زعيمة الباروني التي أصدرت – مع عبدالقادر بوهروس الذي تم نسيانه الآن – في نفس الوقت في بداية الخمسينات أول مجموعة قصصية.

لكن فوزية شلابى وفاطمة محمود وخديجة الصادق وعائشة إدريس ومديحة النعاس وحواء القمودي .. هن نقلة في الثقافة الليبية فما كتبنه هو الكتابة الحداثية الليبية والجرأة التي تتميز بها هذه الكتابة والقلق والرؤية المشوبة بالتوجس والريبة في كل شئ ثم، هذه الكتابة المفتوحة تعني أن الكتابة النسوية الليبية كتابة حداثوية كتابة السؤال محمومة بالحياة ومستريبة في المعاني المطروحة في الطرقات والتي تسود الصحف. وهى كتابة غير المنجز أي أنها تستمد مشروعيتها من اللامشروع.

س : ولكن كيف يتم إبراز ذلك ؟

أحمد : الدراسة والبحث الجامعي والأكاديمي مدفون في ليبيا في مخازن التاريخ، إنهم مشغلون بمنديل زيدون ويتلصصون على تطريز أسفل فستان ولادة. وكذلك دور النشر الرخيصة التي تحابى رجل سلطة أو مدعٍ فتنشر له – مخافة أو درءًا لشر – ست كتب دفعة واحدة. لكن ما أقترحه أن تقيم المرأة الليبية جمعيات لدعم الثقافة والكتابة النسوية، وأن تعد كتب وتحرر و تجمع الكتابات المبعثرة هنا وهناك سوى في موضوع واحد أو لأكثر من كاتبة أو نتاج كاتبة، وأن تدفع المرأة في الجامعات لدراسة النتاج النسوي الإبداعي المدون والشفوي. على المرأة أن تنشل نفسها من بئر الرجال الجوف ومن براثنهم لكي تبدع نفسها وتخرج عن سجن المطبخ ودق الحنك في الداخل والخارج، وأن لا تكتفي بالتوجع من دور المحضية ولا تستمرئه.

... مكتبة مستباحة أم معارة

س : مرة أخرى سوف أخرج بك من موضوعك، أعلم من الأصدقاء أنك تمنح مكتبتك للآخرين كمرجع وهى تضم مخطوطات في الأدب الليبي وصحف ومجلات قديمة، كيف تشكلت علاقتك بالمكتبة .؟

أحمد : لم أتعلم درس برنارد شو حول عدم إعارة الكتب، فمكتبتي مستباحة لأني أريد ذلك نتيجة لغياب الكتاب الليبي في المكتبات وغيره من الكتب الكثير، لهذا يستعير منى البعض مكتبة كاملة؛ مرة استعار الصديق أحمد بللو الشاعر الليبي مائة كتاب في المسرح لغرض إعداد دراسة في المسرح ولكن لم تعد الكتب ولا لم تكتب الدراسة، آخر استعار منى كتب في الشعر الليبي منها كتاب لمعين بسيسو نادر وغير متوفر ورغم معرفة من استعار أني أعد دراسة حول الشعر الليبي لم يرجع الكتب ولم يقدر حاجتي.

وفيما يخص معاملتي لمكتبتي فإني ابن جدتي؛ الجدة لديها حس تاريخي بالفطرة ولهذا تعامل كل شئ بأنه نادر وواجب المحافظة عليه؛ جدتي كانت تحتفظ بالمسامير القديمة وغير ذلك الكثير ! والجدة تبني أشياءها في ركن من البيت مثلما تبنى عشا. لهذا تحولت المكتبة عندي إلى معنى للهوية، السر الدفين وكأنها مكمن للمعنى، وهي مرتع للعب، وفيها أتحول إلى طفل يلعب حيث الإنسان لا يكون إنسانا إلا حين يلعب ولا يلعب إلا حين يكون إنسانا.

لكن مكتبتي مكتبة عامة ساحتها مفتوحة للآخرين – رغم كل ما تقدم – وثائقها تذهب بنفسها للآخرين مصورة أو أصلية؛ الكتاب ثروة مشاعة وإذا ما دس الكتاب في المكتبة الخاصة ـ كما يفعل الكثيرون ـ يموت بالغصة، لهذا المكتبة غير المباحة تدعو على صاحبها الليالي والنهارات فقد حرمها من نور عيون الآخرين.

س : ماذا تعد الآن، ما يشغلك ؟ القادم لديك القريب والبعيد .. ؟

أحمد : لدي مشروعي؛ دراسة الثقافة الليبية وهو تخصص بكر ولم يلتفت إليه المتعجلون ولا الذين تبهرهم رمال الصحراء وبراميل نفطها. وبدأت هذا المشرع بدراسة الحداثة الشعرية الليبية، وأجهز لدراسة السردية الليبية (الحكاية، القصة، الرواية).

وهناك شغل – أيضا – على الفنون فلقد تربيت في المسرح منذ الصبا ولهذا أحب الفنون والمسرح أبوها أو كما يقال، لهذا عندي مشروع عن المشهد التشكيلي الليبي وآخر عن المسرح الليبي، ولا أشكو إلا من قلة الوقت والمصادر وشح وعدم اكتراث المثقفين الليبيين .

هناك مشروع موازى وهو تحرير أي إعداد كتب – وهنا أقف لأضع ملاحظة هامة هو عدم اعتناء الثقافة العربية في عمومها بالكتب المحررة التي يشارك في كتابتها عدة كتاب حول موضوع واحد أو شخصية واحدة، وهذه النوعية من الكتب موجودة بغزارة في الثقافات الأخرى الغربية واليابانية والصينية.

وهي تغني الموضوع بتعدد وجهات النظر؛ ويبدو أن هذا ما لا يجعل دور النشر العربية تقدم عليها لكي لا تحسب على التعددية !!. وفي هذا الشأن أعددت كتابا عن مئوية شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوى والذي منع من رابطة الأدباء الليبيين بتقرير من الدكتور الصيد بوديب ؟ – لكنه سوف ينشر على أي حال – وأعددت كتابا آخر عن المبدع الليبي في القصة وأدب الأطفال يوسف الشريف وقد طبع على حسابي الشخصي وأعد كتبا عن يوسف القويري وإبراهيم الكوني والصادق النيهوم وغير ذلك. لذا أدعو مثقفينا للعناية بمثل هذه الكتب والعمل من أجل تواجدها وإقامت الجمعيات – كما كانت البداية في أول القرن – من أجل نشرها (*).

(*) نشر الحوار بالعديد من الصحف العربية ومواقع النت، ومن الصحف جريدة العرب اللندنية وجريدة الراية الخليجية.

الفهـــرس

الموضوع رقم الصفحة

الموضوع	رقم الصفحة

الموضـوع	رقم الصفحة



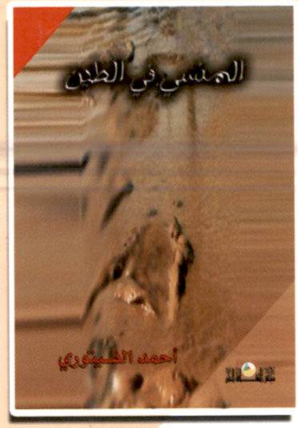
أحمد الفيتوري – كاتب وصحفي ليبي

من نتاجه:

* قصيدة الجنود – دراسة – طرابلس – الدار الجماهيرية.
* في ذكرى رفيق – تحرير – بنغازي – مجلس تنمية الإبداع.
* شيء ما حدث شيء ما لم يحدث – مسرحية – تونس.
* جدل القيد والورد، ستون الشريف – تحرير – شخصي.
* سيرة بني غازي – مجلس الثقافة العام.
* بيض النساء – رواية – تحت الطبع.
* قصيدة حب متأبية – شعر – تحت الطبع.
* سريب – رواية – تحت الطبع.

* العنوان: ليبيا – بنغازي – بريد عبد المنعم رياض – ص ب 9331.
* الإلكتروني: afaitouri@hotmail.com
* موبايل: 00218/0925117123

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية
دار قباء الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة
جمهورية مصر العربية
16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر
تليفاكس 02/22621365 - تليفون 02/24025777
محمول 0123140315
E-mail : modern_qubaa@hotmail.com
http://WWW.qubaaalhadetha.com



■ يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًّا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام